FRANCIS JEANSON
SARTRE
por él mismo
ESCRITORES DE SIEMPRE

FRANCIS JEANSON

SARTRE
por él mismo

"Escritores de Siempre"

Compañía General de Ediciones, S. A.
MÉXICO

DERECHOS RESERVADOS ("D. R.")
© 1958 por la
COMPAÑÍA GENERAL DE EDICIONES, S. A.
Schiller 127-D. México, D. F.

Primera edición de la
Compañía General de Ediciones, S. A.,
en la Colección Escritores de Siempre
(Noviembre 1958)

Traducción de
AURELIO GARZÓN DEL CAMINO

La edición original de esta obra fue publicada
por Editions du Seuil, de París, con el título
SARTRE PAR LUI-MÊME

IMPRESO Y HECHO EN MÉXICO
PRINTED AND MADE IN MEXICO

Une étude sans précédent dans l'histoire littéraire

UN PSYCHANALYSTE PERCE LES VRAIS SECRETS DE SARTRE

L

LUCIANO, JEAN-PAUL Y EL PSICOANALISIS

LA OBRA de Sartre es ya considerable: 26 volúmenes, a los que conviene añadir algunos prefacios y artículos no reunidos aún. Obra inclasificable, que es a la vez la de un filósofo, un novelista, un ensayista, un dramaturgo y un crítico. Añadamos un reportero, un escenarista, un orador; consideremos finalmente que todos esos hombres no forman más que uno, y que éste parece no tener muy a menudo por preocupación fundamental más que la de tomar partido en la lucha política de su tiempo; entonces tendremos una primer imagen de la complejidad del universo sartriano. De *La Nausée* [La náusea] a *L'Affaire Henry Martin* [El caso Henry Martin], del estudio sobre *La libertad cartesiana* a la adaptación de *Kean,* del *Esquisse d'une théorie des émotions* [Bosquejo de una teoría de las emociones] a *L'Engrenage* [El engranaje], o de *L'Imaginaire* [Lo imaginario] a los *Entretiens sur la politique* [Conversaciones sobre política], la distancia que hay que recorrer parece desafiar cada vez toda tentativa de unificación. Sin embargo, no es posible leer dos de estas obras, tomadas al azar, sin reconocer en ellas una misma presencia y, bajo las diferencias de forma más manifiestas, un estrecho parentesco de acento, de marcha, de tono... Una secreta unidad preside esta diversidad, y si la designo aquí como "secreta" es para distinguirla desde el primer momento de ciertas ilusiones de unidad que a veces se hacen fácilmente, reduciendo la obra de Sartre a

la simple utilización de una teoría filosófica sobre registros diversos. La unidad de que quiero hablar es a la vez mucho más presente y mucho menos fácil de circunscribir, porque es la unidad misma de una existencia real, de una experiencia efectiva del mundo, porque hay que encontrar su principio a ese nivel en el que una conciencia singular no cesa de alimentar y de sostener con toda su singularidad su propio esfuerzo para establecer comunicación con las otras conciencias universalizándose.

De esta unidad evidente y oculta se han preocupado, a decir verdad, algunos críticos. Desgraciadamente, fue para caer al punto en los más aflictivos defectos del psicoanálisis: ya que en esta obra había una presencia implícita, esta presencia no podía ser más que el Inconsciente de su autor, es decir, una ausencia. Habiendo visto que no era posible atenerse a los temas que se encontraban en ella expresamente formulados, se les ocurrió darles de lado por completo, en provecho de algunos otros que les parecieron tanto más esclarecedores, cuanto que Sartre no había dicho de ellos precisamente nada. Y para dar, a pesar de todo, alguna verosimilitud a una argumentación que corría el peligro de carecer un poco de aquélla, recurrieron, en la parte novelesca de la obra, a dos o tres descripciones cuyo carácter inmediatamente psicoanalizable les había encantado, sin darse cuenta de que el autor sugería allí precisamente una interpretación psicoanalística del comportamiento de sus personajes. Un solo punto, en suma, habían pasado por alto: el de que Sartre había leído a Freud, Adler y Jung, y reflexionado largamente (de ello darían testimonio ciencuenta textos) acerca del valor y los límites del psicoanálisis clásico. Señalemos, con todo, que al lado de la fantasía exquisitamente espiritualista de un Beigbeder —"todo el esfuerzo de Jean-Paul Sartre ha sido desarrollado para vencer, de una manera viril, la soledad que encontró poco después de su nacimiento (y que en nuestra opinión, por otra parte, había escogido aun antes de nacer)"—,[1] ciertos adeptos de esta crítica adivinatoria han tenido cuidado de proveer a su clarividencia de las más serias garantías científicas. Nos limitaremos al ejemplo de ese joven psiquiatra americano que, "después de dos años de investigaciones psicoanalíticas, ha desmontado por completo el universo de Sartre";[2] se pensará quizá que desde el momen-

---

[1] Marc Beigbeder, *Théâtre philosophique, Esprit* (diciembre de 1949).

[2] Cf. el informe bastante detallado publicado en *Samedi-Soir* (7-13 de octubre de 1950), con el título: "Un estudio sin precedente en la historia literaria. Un psicoanalista descubre los verdaderos secretos de Sartre." El lector me perdonará que no haya sentido la necesidad de remontar a las fuentes: lo que cuenta aquí, a mis ojos, es la tesis *en la medida en que se encuentra difundida entre el gran público.*

to en que un universo no es nada que esté armado, el "desarmarlo" o "desmontarlo" no es cosa que ofrezca un inmenso interés; pero no quedarán ciertamente ganas de censurar a este joven psiquiatra, cuando se sepa que se ha tomado, entre otros trabajos, el de señalar siete mil signos de interrogación y siete mil indicaciones de miradas en la obra de Sartre. Por lo demás, he aquí lo esencial de sus conclusiones:

Sartre pertenece a la especie de los grandes traumatizados: asistió, desgraciadamente, a la edad de uno o dos años, a una escena tan inquietante como incomprensible (el acto sexual entre su padre y su madre), que le dejó deshecho, obsesionado por una duda formidable. De ahí su carácter inquieto, irresoluto (los siete mil signos de interrogación), y su estrabismo, "autocastigo que el niño se infligió a sí mismo inconscientemente, porque tenía conciencia de haber obrado mal" (encontrándose esta explicación, como es natural, confirmada por las siete mil indicaciones de miradas); de ahí, también, cierto exhibicionismo, revelador a su vez de una tendencia al homosexualismo; de ahí, finalmente, ese masoquismo que lleva a Sartre, como es sabido, a buscar el fracaso a través de todos sus actos. *Conclusión general:* "Sartre es un hombre normal, lúcido y sano que escribe obras morbosas... Escribe para liberarse (sin saberlo) de una visión alucinada de su infancia... Sartre es un hombre perfectamente normal, sano, muy equilibrado y cuyo pensamiento se mantiene en toda circunstancia con una lucidez extraordinaria; pero su universo novelesco y filosófico pertenece por completo al dominio de la psiquiatría y del psicoanálisis... Si Sartre no escribiera, no se puede afirmar que se volvería loco, pero se puede pretender que se encontraría en peligro."

Dicho de otro modo: Sartre es un hombre equilibrado que perdería el equilibrio si no hubiera encontrado inconscientemente el medio de oponerse en sí mismo a un desequilibrio que no experimenta.

Lo que me interesa, en estas confusas estupideces, es el hecho de que no han sido obtenidas por casualidad: tanta extravagancia es el fruto de un método cuyas pretensiones y cuyos postulados creo instructivo examinar rápidamente. Observemos ante todo que el diagnóstico dado sobre Sartre, a través de su obra, reposa en su totalidad en la exactitud del primer punto, y que este punto,

en todo rigor, *no es comprobable*, ya que la única comprobación decisiva debería proporcionarla el éxito terapéutico: el resultado positivo de la curación; ahora bien, aquí no se trata de una curación, sino de un psicoanálisis completamente teórico, emprendido y concluido en ausencia del analizado. ¡Qué importa!, dirá nuestro teórico; este punto está, con todo, averiguado; el propio Sartre nos suministra la prueba irrecusable cuando describe (en las primeras páginas de su novela corta más famosa, *L'enfance d'un chef* [La infancia de un jefe], el comportamiento del pequeño Luciano (de tres años de edad, aproximadamente) al día siguiente de una noche pasada excepcionalmente en la alcoba de sus padres; porque hay en la novela una escena que le explica por entero y que es la perfecta transposición del gran trauma.

Se vislumbra la regla del juego. Se toman algunas páginas en el curso de las cuales Sartre utiliza la iluminación psicoanalítica para situar a uno de sus personajes, y de los síntomas que presenta el personaje se saca fríamente como consecuencia la existencia de una visión alucinada que obsesiona al propio autor desde su infancia... Si pueden señalarse en algún lugar supervivencias infantiles, habrá más posibilidades de encontrarlas, a mi parecer, en ese triste proceso mental.[1] Lleguemos, sin embargo, hasta el final. He aquí, pues, a Sartre-Luciano afligido del gran trauma y de

---

[1] No dejemos de citar, en este aspecto, la tranquila inocencia con la que se nos precisa que el universo novelesco y filosófico de Sartre "es incluso de tal manera típico del dominio psiquiátrico y psicoanalítico, que un estudiante de medicina podría aprender psiquiatría con un estudio profundo de la obra de Sartre"... Ni por un momento se le ha ocurrido a ese psicoanalista que un novelista podía tener la ambición de dar a sus personajes todas las dimensiones que comporta, en su época, el conocimiento del hombre. El psicoanálisis es un método de investigación entre otros, una clave entre otras claves para la interpretación de la realidad humana. Y Sartre, precisamente, se ha quejado a menudo de que ninguna técnica novelesca permite aún hacer intervenir todas esas dimensiones a la vez sin aplastar la novela bajo su propia riqueza. Si recurrimos al materialismo dialéctico para explicar la situación de un pequeño burgués francés del cual describimos el comportamiento cotidiano en los días próximos anteriores a Munich, si remontamos a la infancia de otro de nuestros personajes para hacer comprender mejor el acceso de cólera a que acaba de abandonarse, corremos el riesgo de aburrir profundamente al lector. *L'enfance d'un chef* es, sin embargo, una empresa de este género, pero el propio Sartre ha observado que era en detrimento del aspecto propiamente novelesco, del aspecto *sorpresa:* "Es un largo relato, consagrado a un solo personaje, y este personaje, en el fondo, no *prende* como un personaje de novela; no nos decimos: ¿qué le va a suceder?..."

todos los complejos subsiguientes, inconscientemente en absoluto, se entiende. Sartre (Jean-Paul) cree que está elaborando una teoría de las emociones o que está escribiendo una obra de teatro sobre las relaciones necesarias entre el acto y el compromiso, pero no son más que los complejos de Sartre-Luciano los que acuden a expresarse, a transponerse y simbolizarse bajo su pluma. En suma, la situación es clara: Jean-Paul es Luciano, y Luciano está enfermo; pero Jean-Paul se encuentra perfectamente sano porque se descarga, en su obra, de todas las dolencias de Luciano; por lo demás, Jean-Paul no sabe que él es Luciano, ni sabe de qué está enfermo Luciano. Dicho de otro modo, el verdadero significado de la obra de Sartre escapa al propio Sartre, y sólo es accesible a una conciencia distinta de la suya, que interviene desde el exterior, de acuerdo con técnicas apropiadas. Pero, por otra parte, esta obra libera a su autor... En la óptica misma del psicoanálisis hay en esto, a lo que parece, una terrible contradicción. Si pretendemos que Sartre tiene verdaderos complejos inconscientes, no podemos explicar que le baste con escribir para liberarse de ellos, a menos que nos avengamos a considerar su obra como un equivalente perfecto del *análisis,* es decir, como un acto de conciencia lo bastante profundo para que tenga valor curativo: de donde habrá que deducir, contra nuestra misma hipótesis, que los complejos en cuestión no eran realmente inconscientes. A fin de cuentas, o bien Sartre no tiene complejos en absoluto, y en ese caso podemos volver a guardar nuestros instrumentos; o bien se libera de ellos sin ayuda de nadie, y no tenemos derecho a pretender que lo hace inconscientemente. En este segundo caso, su obra no escapa a toda explicación de orden psicoanalítico; pero si tratamos de explicarla así, sería preferible, a pesar de todo, no pasar por alto el pequeño hecho de que ha sido el propio Sartre quien se nos ha adelantado en este esfuerzo. Sartre no es uno de nuestros clientes, no ha abandonado a nadie el cuidado de ver con claridad dentro de sí mismo; podemos pretender *estudiar* su caso, pero no *tratarlo.* Y ya que es al hacer su obra cuando se trata *a sí mismo,* esta obra escapa a nuestras *explicaciones* por el mismo motivo que hace que su autor escape a nuestras intervenciones. Ninguna *mirada psicoanalítica* podría reducirla, ya que es precisamente un *psicoanálisis en acto.* Es preciso, en fin, que se convenga en ello: ese pretendido producto de lo inconsciente es la operación misma de Sartre, la empresa de un hombre para conquistarse sobre toda inconsciencia.

Tal es el aspecto más claro, más voluntario —"voluntarista"— del pensamiento de Sartre: aplicación de su lucidez, signo y principio de su salud moral. Sin duda veremos, a lo largo de este estudio, cómo se complica, se dialectiza y se articula sobre tensiones distintas esta tensión fundamental, y sin duda nos encontraremos sumidos de nuevo, finalmente, en plena carne de este pensamiento, de esta existencia de la cual no habremos reconocido hasta entonces otra cosa que los movimientos esenciales de estructuración. Pero al esforzarnos entonces en comprenderla como totalidad viva, es decir, en simpatizar con su más profunda espontaneidad, tendremos buen cuidado de cortar esta espontaneidad del movimiento mismo que de ella se originó y que no cesa de recobrarla. Dicho de otro modo, nos negaremos a hacer una conciencia extraña a sus propias obsesiones y a proporcionarnos un arma contra ella, cuando es precisamente la operación de esta conciencia la que a la vez nos libra esas obsesiones, las asume y les confiere —sobrepasándolas— una significación humana que es en adelante su sola *verdad. "No se comprenderá nada de su caso,* escribe Sartre a propósito de Jean Genet, *si no se quiere admitir que ha emprendido, con una inteligencia y un vigor excepcionales, la tarea de hacer su propio psicoanálisis; sería absurdo explicarlo por unos impulsos, cuando es contra ellos como quiere recobrar su autonomía":* habida cuenta de las diferencias de situación y del hecho de que el autoanálisis de Sartre se articula sobre un análisis histórico (jugando en él los acontecimientos sociales, parcialmente, el papel del psicoanalista), esta reserva se aplicaría lo mismo a toda tentativa de comprensión de Sartre, en la medida en que pretendiese captarle independientemente de su esfuerzo para comprenderse él mismo comprendiendo el mundo.

A continuación damos algunos textos esenciales de Sartre sobre el psicoanálisis:

El sujeto, guiado por el psicoanalista, hace algo más y mejor que dar su asentimiento a una hipótesis: toca y ve lo que es. Esto no es realmente comprensible más que si el sujeto no ha cesado nunca de ser consciente de sus tendencias profundas, y más aún si dichas tendencias no se distinguen de su conciencia misma. En este caso, como hemos visto más arriba, la interpretación psicoanalítica no le hace tomar conciencia *de lo que es: le hace tomar* conocimiento. (L'être et le néant.)

¿Cómo discerniría la censura los impulsos reprimibles sin tener conciencia de discernirlos? (Ibíd.)

...No rechazamos los resultados del psicoanálisis cuando han sido obtenidos por la comprensión. Nos limitamos a negar todo valor y toda inteligibilidad a su teoría subyacente de la causalidad psíquica. Y, por otra parte afirmamos que, en la medida en que el psicoanalista hace uso de comprensión *para interpretar la conciencia, sería preferible francamente reconocer que todo lo que ocurre en la conciencia no puede recibir su explicación más que de la conciencia misma.* (Esquisse d'une théorie des émotions.)

FIGURAS DEL BASTARDO

HA SIDO SIN DUDA por sus obras de teatro por las que Sartre ha llegado a ser realmente "público". Y es, en efecto, la parte de su obra que parece de más fácil acceso. No resulta de esto, evidentemente, que sea la mejor comprendida; al menos, es más familiar para un buen número de personas que los ensayos o las obras propiamente filosóficas. Además, tiene el mérito de ilustrar, de sacar a escena, la casi totalidad de los temas sartrianos. Podría decirse lo mismo, claro es, de la parte novelesca de la obra: pero ésta presenta en cambio un inconveniente, que es el de no estar conclusos los *Chemins de la liberté* [Caminos de la libertad] (el 4º tomo no ha aparecido, con excepción de dos fragmentos, y es de temer que no se publique nunca). Si se añade que el propio Sartre está más bien descontento de esta novela y que la preferencia se concede por lo general a su teatro entre los que conocen una y otro, parecerá más indicado situarse en este último plano para tratar de aislar el movimiento esencial del pensamiento sartriano.

Por oposición, tanto a la tragedia como al teatro psicológico, el propio Sartre ha definido el género teatral que considera como el único posible en nuestra época: el *"teatro de situaciones". "Si es cierto que el hombre es libre en una situación dada y que se elige libre en una situación dada y que se elige a sí mismo* en *y* por *esta situación, entonces hay que mostrar en el teatro unas situaciones simples y humanas y* unas libertades que se eligen en estas situaciones... *Lo más emocionante que el teatro*

puede mostrar es un carácter en proceso de realización, el *momento de la elección, de la libre decisión que compromete una moral y toda una vida. Y como no hay teatro sino en el caso en que se realice la unidad de todos los espectadores, hay que encontrar situaciones tan generales que sean comunes a todos. Tenemos nuestros problemas: el del fin y los medios, el de la legitimidad de la violencia, el de las consecuencias de la acción, el de las relaciones entre la persona y la colectividad, el de la empresa individual con las constantes históricas, y cien otras cosas más. Me parece que la tarea del dramaturgo consiste en escoger entre estas situaciones límite aquella que expresa mejor sus preocupaciones y presentarla al público como la cuestión que se plantea a* ciertas *libertades.*"

Este "teatro de situaciones" es, pues, correlativamente, un *teatro de la libertad.* Y son estos dos temas, o, si se prefiere, estas dos fases de un mismo tema: la libertad en situación, las que encontramos en el corazón mismo de la primera obra de Sartre, *Les Mouches* [Las moscas], "drama en tres actos".

Orestes, hijo de Agamenón y de Clitemnestra, tiene veinte años. Acompañado de su preceptor, regresa a Argos, su ciudad natal, de donde ha sido expulsado a la edad de tres años a consecuencia del asesinato de Agamenón por Egisto, el amante de Clitemnestra. Unos ricos burgueses de Atenas lo recogieron, y ha viajado, ha leído todos los libros, se le ha mostrado *"en cada circunstancia, cómo las costumbres de los hombres es algo variable"*. Así, ha aprendido a no ver en toda pretendida verdad más que una opinión subjetiva; en una palabra, habiéndose *"adiestrado desde hora temprana en la ironía escéptica"*, ha conquistado ese bien precioso entre todos que es *"la libertad de espíritu"*. Helo, pues, como le recuerda su preceptor, *"joven, rico y guapo, advertido como un anciano, liberado de todas las servidumbres y de todas las creencias, sin familia, sin patria, sin religión, sin oficio, libre para adquirir todos los compromisos y sabiendo que jamás hay que comprometerse, un hombre superior, en fin. . ."*

Orestes no parece, sin embargo, satisfecho de esta suerte envidiable. Le vemos allí, delante del palacio de su padre, delante de *su* palacio, y lo que le impresiona ante todo es que precisamente aquel palacio no es el suyo: lo ve por primera vez. Más generalmente, se da cuenta de que no tiene recuerdos, de que nada es suyo, de que no es de ninguna parte y de que, finalmente, no es nada. ". . .*Me*

has dado la libertad de esos hilos que el viento arranca a las telas de araña y que oscilan a diez pies del suelo: Yo no peso más que un hilo y vivo en el aire... Estoy libre, a Dios gracias. ¡Ah! ¡Cuán libre soy! ¡Y qué soberbia ausencia la de mi alma!..." "*Apenas existo... He conocido amores de fantasma, vacilantes y tenues como vapores; pero ignoro las densas pasiones de los vivos... Voy de ciudad en ciudad, extraño a los demás y a mí mismo, y las ciudades vuelven a cerrarse a mi espalda como un agua tranquila...*"

Orestes se siente excluido de aquella ciudad en la que nació: ese calor es el calor de los demás, esa sombra fresca que pronto ascenderá del suelo es la de una tarde de Argos, es la sombra de una tarde que no es la suya. Así, llega a acariciar el sueño de entrar por la fuerza en la intimidad de aquella ciudad, de conquistar en ella su lugar, de llegar a ser en ella, al fin, "*hombre entre los hombres*": "*¡Ah! ¡Si hubiese un acto, un acto que me diera derecho de ciudadanía entre ellos! ¡Si yo pudiera apoderarme, aunque fuese por medio de un crimen, de sus memorias, de su terror y de sus esperanzas para colmar el vacío de mi corazón, aunque tuviera que matar a mi propia madre!...*"

..."Aunque tuviera que matar a mi propia madre..." Simple manera de expresarse, seguramente: Orestes sueña un instante, y luego decide marcharse de nuevo: "*Mira si pueden procurarnos unos caballos y llegaremos hasta Esparta, donde tengo amigos.*" No ha contado con Electra, su hermana, que surgirá en un momento determinado para incitarle a realizar su sueño, en el sentido mismo de las imprudentes palabras que acaban de escapársele. Electra ha conocido, en efecto, una suerte muy distinta de la suya: ha crecido en el palacio mismo de su padre, pero convertida en la sirvienta de su madre y del usurpador. Ha vivido, pues, en la rebeldía y en el odio. Desde hace quince años, espera a su hermano, soñando con el día en que volverá para herir a los dos culpables y curar a las gentes de Argos. Porque ha comprendido que se necesitará la violencia: "*no se puede vencer el mal sino por otro mal*"; y el hecho es que las gentes de Argos tienen gran necesidad de ser curadas.

Las moscas, millones de moscas, han caído sobre ellos hace quince años. Fueron enviadas por los dioses, y simbolizan los remordimientos que pesan sobre la ciudad entera desde que Egisto mató al rey.

ORESTES.—. . .*¿Se arrepiente Egisto?*

JÚPITER.—*¿Egisto? Me extrañaría mucho. Pero, ¡Qué importa! Toda una ciudad se arrepiente por él. El arrepentimiento se cuenta por el peso.*

Así, pues, el asesino reina, y reina sin remordimientos. Pero su reinado se encuentra precisamente asentado sobre el remordimiento de los demás.

ORESTES.—. . .*Yo creía a los dioses justos.*

JÚPITER.—*¡Alto ahí! No incrimines a los dioses tan pronto. ¿Habrá, pues, que castigar siempre? ¿No era preferible utilizar ese tumulto en favor del orden moral?*

Se recordará que *Les Mouches* fueron representadas por primera vez bajo la ocupación alemana: de donde las frecuentes alusiones que contienen, y que eran entonces más transparentes todavía que hoy, a la política del *mea culpa* dirigido, puesta en vigor en el lado de Vichy. "*. . .En el momento en que íbamos a abandonarnos al remordimiento, la gente de Vichy y los colaboracionistas, con su intento de inclinarnos a él, nos retenían. La ocupación no era únicamente la presencia constante de los vencedores en nuestras ciudades: era también, en todos los muros y los periódicos aquella inmunda imagen que querían darnos de nosotros mismos. Los colaboracionistas comenzaban por apelar a nuestra buena fe. "Estamos vencidos, decían; mostrémonos como buenos jugadores: reconozcamos nuestras faltas." Inmediatamente después: "Convengamos en que el francés es ligero, aturdido, jactancioso, egoísta, que no comprende nada en cuanto a las naciones extranjeras, que la guerra ha sorprendido a nuestro país en plena descomposición." Unos carteles humorísticos ridiculizaban nuestras últimas esperanzas. Ante tanta bajeza y ardides tan groseros, nos erguíamos, sentíamos el deseo de enorgullecernos de nosotros mismos.*"[1]

Orestes, como es natural, no está de acuerdo con la historia de las moscas. Pero, precisamente porque no es de Argos, porque su "*impertinente inocencia*" (Júpiter dixit) le separa de las gentes de Argos "*como un foso profundo*", no tiene las mismas razones que su hermana para indignarse. Sin embargo, el sueño de Electra ha venido al encuentro de su propio sueño, y éste ha recibido así una especie de consistencia: no es simple sueño, sino ya casi una voluntad: "*Quiero mis recuerdos, mi suelo, mi lugar*

[1] "Paris sous l'occupation" *(Situations III)*.

en medio de los hombres de Argos... Quiero tirar de la ciudad en torno mío y enrollarme en ella como en una manta. No me iré de aquí."

Ahora, que, es un "*buen joven*" y un "*alma hermosa*"; su corazón carece de odio, y "*jamás ha querido otra cosa que el Bien*", y Zeus ha "*prohibido derramar sangre*"... Orestes suplica, pues, a Zeus que le manifieste su voluntad, y... Júpiter[1] no tarda en contestarle: el signo es claro, Orestes debe resignarse y partir... Pero no: el signo es *demasiado* claro. Júpiter ha cometido una equivocación.

ORESTES.—*Entonces... ¿el Bien es eso? No replicar. Asentir. Decir siempre "Perdón" y "Gracias"... ¿Es eso?* (Pausa.) *El Bien.* Su *Bien...*

Un instante más, sólo un instante y ya está; no se ha producido nada, pero todo ha cambiado: el mundo se ha reorganizado en torno de Orestes, y en ese mundo hay en adelante *un camino que es el suyo,* por el cual tendrá que pasar para llegar a ser un hombre. Ese camino "*desciende hacia la ciudad*", y la ciudad "*puede tomarse*". Es el camino de un "*acto irreparable*", por el cual Orestes, tomando sobre sí todos los remordimientos de la ciudad, adquirirá al fin derecho de ciudadanía en Argos.

Dicho y hecho. Orestes mató al usurpador, y después a su propia madre. Luego se volvió hacia su hermana, que estaba medio muerta de horror y que no le reconoció. Después tuvieron una conversación con Júpiter, conversación en el curso de la cual Orestes no abandonó sus posiciones, y reivindicó su acto con altivez, mientras Electra, lo desaprobaba y se precipitaba en el más abyecto arrepentimiento. Después de lo cual, Orestes se dirigió a su pueblo, que le buscaba precisamente para lapidarle, le reveló que acababa de devolverle la vida, y, finalmente, desapareció para siempre.

Si resumo así los dos últimos actos de *Les Mouches* es porque me ha parecido instructivo, antes de todo examen más detallado, poner brutalmente en relación la primera decisión de Orestes: la de realizar un acto que

---

[1] Zeus es el símbolo del Bien, el principio moral absoluto. Júpiter es el patrón de todos los Egistos: es el apremio ejercido en nombre del Bien, la religión del arrepentimiento, la Iglesia temporal y sus "arrumacos", el orden de la Naturaleza como justificación de ese "orden moral" que invoca toda tiranía. Queda por decir que el Bien mismo disimula y favorece, bajo la falsa universalidad de una moral abstracta el conformismo social y la resignación al orden establecido; si Júpiter es el brazo secular, es la pura Ley de Zeus la que le proporciona los textos...

le diera el derecho de ciudadanía en Argos, con su segunda decisión: la de abandonar Argos para siempre, una vez realizado ese acto. ¿Qué ha ocurrido en el intervalo? Nada, como no sea el acto mismo y su comentario por los interesados. Examinemos rápidamente la actitud adoptada por los más importantes de éstos.

A fuerza de haber representado una comedia para ocultar a los hombres el poder con que cuentan, Egisto no es ya más que una gran apariencia vacía y cansada de sobrevivir. "... *¿Qué soy yo, más que el miedo que los otros tienen de mí?*" Cuando Orestes surja ante él, no tratará de defenderse.

En cuanto a Júpiter, no está contento en absoluto: el crimen de Egisto le había sido útil, pero no podrá sacar provecho alguno del de Orestes. "*¿Qué puedo hacer de un asesinato sin remordimientos, de un asesinato insolente?... Odio los crímenes de la generación nueva: son ingratos y estériles como la cizaña.*" Y para colmo de desdichas, Júpiter ha perdido todo poder sobre Orestes. "*Cuando la libertad ha explotado una vez en un alma de hombre, los dioses no pueden ya nada contra ese hombre... Es a los demás hombres —a ellos solos— a quienes corresponde el dejarle marchar o estrangularle.*" Necesita, pues, abadonar a Egisto la tarea de estrangular a Orestes; pero ya hemos visto que Egisto ha perdido precisamente toda combatividad...

A continuación, una vez que ha tenido lugar el doble asesinato, Júpiter volverá los ojos a Electra, que no tardará en arrojarse en sus brazos, para escapar al horror que le inspira un acto, en el que, sin embargo, no había cesado de soñar: hacía quince años que saciaba en el reino de lo imaginario su deseo de venganza y que vivía de esta ficción; instalada en esa rebelión pasiva, había encontrado en ella su equilibrio. Había escogido odiar en la impotencia, y soportar su situación miserable, paseando este odio soñador. "*¡Ladrón!*, le dice a su hermano. *Yo casi no tenía mío más que un poco de calma y algunos sueños. Tú me lo has quitado todo, has robado a una pobre.*" Electra deseaba la muerte de la pareja aborrecida, pero no la *quería* realmente: remitía a alguien, a aquel hermano desconocido y que quizá no volvería nunca, el cuidado de *obrar*. Ella no era más que una espera de otro que obraría en su lugar, una espera del día en que su deseo se realizaría. Pero ya que su razón de vivir había dejado de ser la venganza para convertirse en la

esperanza de esta venganza, era preciso que su espera no fuese jamás satisfecha, que el acto permaneciese siempre en suspenso en el futuro, que su odio, en fin, pudiese apuntar indefinidamente a su objeto sin alcanzarlo jamás. En el futuro, no era más que justicia; en el pasado, el *"acto irreparable"* se convierte en un *"crimen"*. Y así, Electra podrá decir con toda verdad: *"He soñado con ese crimen"*, y reconocerse en la descripción que le hace Júpiter: *"En esos sueños sangrientos con que entretenías tu impaciencia, había una especie de inocencia: enmascaraban tu esclavitud, curaban las heridas de tu orgullo. Pero jamás pensaste en realizarlos... Jamás has querido el mal: no has querido más que tu propia desgracia... Has jugado al asesinato..."*

Contra la dejación de su hermana, contra su elección de la culpabilidad, Orestes proclama muy alto que asume plenamente la responsabilidad de su acto. *"Soy libre, Electra; la libertad ha caído sobre mí como el rayo... He hecho mi acto... y este acto era bueno. Lo llevaré sobre mis hombros como un vadeador de ríos lleva a los viajeros, lo haré pasar a la otra orilla y daré cuenta de él. Y cuanto más pesado sea de llevar, más me regocijaré, porque mi libertad es él." "...Soy libre. Más allá de la angustia y los recuerdos. Libre. Y estoy de acuerdo conmigo." "No soy un culpable, y tú no puedes hacerme expiar lo que no reconozco como un crimen."*

A los ojos de Orestes, Júpiter rey de los Dioses y del Universo, ha cesado de ser el rey de los hombres: creador de los hombres, y creándolos libres, no es ya su dueño, desde el momento en que ellos han adquirido conciencia de su libertad. *"...De repente, la libertad ha caído sobre mí y me ha transido, la naturaleza ha saltado hacia atrás...; y ya no ha habido más en el cielo, ni Bien, ni Mal, ni nadie para darme órdenes."* Desde ese momento, Orestes es "condenado a la libertad": *"solo como un leproso"*, exilado del Ser mismo (porque el Ser es el Bien, y la libertad no es más que no-ser), *"fuera de natura, contra natura"*, ese *"hijo desnaturalizado"* se ha privado de toda excusa y no tiene más recurso que él mismo. *"Pero no volveré bajo tu ley; estoy condenado a no tener más ley que la mía. No volveré a tu naturaleza: en ella están trazados mil caminos que conducen hacia el fin, pero yo no puedo seguir más que mi camino. Porque soy un hombre, Júpiter, y cada hombre debe inventar su camino."*

Encontraremos frecuentemente este tema de la *antifisis* como definición del reino humano: el hombre no puede llegar a sí mismo sino a costa de conquistarse sobre la naturaleza, de negar en sí mismo toda naturaleza, de afirmarse sin cesar como antinatural.

El interés del último pasaje que hemos citado reside, por otra parte, en la escenificación, a partir de la primera obra de Sartre, de este tema de la *invención* correlativo del precedente, se entiende, pero más centralmente definitorio del conjunto de su obra teatral. He recordado, al comienzo del presente capítulo, ciertas observaciones de Sartre sobre el "teatro de situaciones". He aquí otras más precisas aún y que se beneficiarán ahora con nuestra relectura de *Les Mouches*, evocando ya situaciones más apremiantes que la de Orestes.

El teatro, en otro tiempo, era de "caracteres": se hacían aparecer en escena unos personajes más o menos complejos, pero enteros, y la situación no tenía más misión que la de enfrentar esos caracteres, mostrando cómo cada uno de ellos se modificaba por la acción de los otros. He mostrado en otra parte de qué modo, desde hace poco, se han introducido importantes cambios en este aspecto: varios autores vuelven al teatro de situaciones. Ya no hay caracteres: los personajes son unas libertades caídas en la trampa, como todos nosotros. ¿Cuáles son las salidas? Cada personaje no será otra cosa que la elección de una salida y no valdrá más que la salida que escoja... En cierto sentido, cada situación es una ratonera, con muros por doquier: me he expresado mal, pues no hay salidas que escoger. Una salida, se inventa. Y cada cual, al inventar su propia salida, se inventa a sí mismo. El hombre tiene que inventarse cada día.[1]

Retengamos las expresiones de "ratonera", y de "libertades caídas en la trampa"; unámosles las —que ya hemos encontrado— de "libertades en situación" y de "condena a la libertad", y estaremos entonces mejor preparados para no equivocarnos cuando veamos a Sartre, como le ocurre a menudo, hacer decir a uno de sus personajes que está "cogido como un ratón" o que "el juego está hecho". Porque esto significará únicamente que ha llegado a ese punto crítico en el que *ya no hay* salidas, en el que tiene que inventar *su salida*. Por todo el tiempo que una conciencia existe, existe en tanto que libertad. No se trata

[1] "Qu'est-ce que la littèrature" *(Situations II)*.

de esperanza, y el optimismo sartriano no tiene ciertamente nada de beato ni de pasivo: *"La visión lúcida de la situación más sombría es ya, por sí misma,* un acto de optimismo: *Implica, en efecto, que esta situación es pensable, es decir, que no nos encontramos extraviados en ella como en una selva oscura y que podemos, por el contrario, arrancarnos de ella al menos con el espíritu, tenerla bajo nuestra mirada, y por lo tanto, sobrepasarla ya y tomar nuestras decisiones frente a ella, incluso si esas decisiones son desesperadas."* No es, a decir verdad, ni optimismo ni pesimismo, es más bien una especie de *voluntarismo* y que se encuentra magníficamente recogido en esta otra fórmula de Sartre: *"Los hombres no son impotentes más que cuando admiten que lo son."*

Orestes, sin embargo, nos habla de su *"desesperación"*: ¿qué hay que entender con esto? Es ante todo, evidentemente, la consecuencia de esa especie de destete brutal, de arrancamiento casi instantáneo a la naturaleza, al Ser y al Bien; es el rescate de una igualmente repentina ruptura con su juventud. En el momento mismo en que adoptaba su decisión, Orestes confiaba ya a su hermana: *"¡Qué lejos estás de mí, de repente!... ¡Cómo ha cambiado todo! Había en torno mío algo vivo y cálido. Algo que acaba de morir. ¡Cuán vacío está todo!... ¡Ah! ¡Qué vacío inmenso, hasta perderse de vista!... Pero, ¿qué es... qué es eso que acaba de morir?... Deja que le diga adiós a mi juventud..."* Después de haber realizado su acto, le dice a Júpiter: *"Ayer, estaba cerca de Electra; toda tu naturaleza se apresuraba solícita en torno mío; cantaba tu Bien, la sirena, y me prodigaba los consejos. Para incitarme a la dulzura, el día caluroso se suavizaba como se vela una mirada; para predicarme el olvido de las ofensas, el cielo se dulcificaba como un perdón. Mi juventud se había levantado, obedeciendo tus órdenes, se mantenía ante mi mirada, suplicante como una novia a la que se va a abandonar: yo veía mi juventud por última vez. Pero, de repente, la libertad ha caído sobre mí y me ha transido, la naturaleza ha dado un salto hacia atrás y yo ya no he tenido edad y me he sentido completamente solo, en medio de tu pequeño mundo benigno, como alguien que ha perdido su sombra..."* Y finalmente: *"...El destino que llevo es demasiado pesado para mi juventud, y la ha roto."*

La desesperanza está en este *"exilio"* fuera de la Totalidad envolvente y protectora, en esta inasible distancia repentinamente introducida entre uno mismo y uno: una

nada separa ahora a Orestes de sí mismo, pero esa nada es la libertad, y es también, correlativamente, el Mundo del cual acaba de arrancarse, ya que su libertad no podrá en adelante realizarse más que asumiéndolo, ya que no podrá reunirse con su ser, reunirse consigo mismo, más que apropiándose el ser mismo del Mundo. Es lo que trata de explicar a Electra cuando la ve a punto de abandonarse a la ley de Júpiter:

ORESTES.—*. . .Me darás la mano e iremos. . .*

ELECTRA.—*¿A dónde?*

ORESTES.—*No sé; hacia nosotros mismos. Al otro lado de los ríos y de las montañas hay un Orestes y una Electra que nos esperan. Tendremos que buscarlos con paciencia.*

En cierto modo, tenemos aquí una prefiguración de toda la obra de Sartre, que se podría presentar, en efecto, con bastante validez, bajo el signo del paso de la juventud a la edad adulta, del estado de inocencia y de cálida intimidad con el mundo a la angustiosa derelicción del hombre responsable, comprometido en el mundo y, sin embargo, separado de sí mismo por todo el espesor del mundo.

Esta edad adulta es *"la edad de hombre"* a la cual Hoederer, en *Les mains sales* [Las manos sucias], querrá hacer pasar a Hugo.

También Mathieu, en *Les chemins de la liberté*, realizará *su acto:* comprometerá su libertad, escapará *—in extremis—* a esa especie de maldición que la convertía en una libertad "inútil", en una libertad "en el aire", deslizándose indefinidamente por la superficie del mundo, sin poder penetrarlo ni aun marcarlo. En junio del 40, durante la guerra, Mathieu está en el campanario de una iglesia y los alemanes acaban de entrar en el pueblo; toda esperanza se ha perdido, y a Mathieu y a sus compañeros no les queda otra cosa que rendirse; pero no se rinden y comienzan a disparar. *"Mathieu miraba a su muerto y reía. Durante años y años, había tratado de obrar en vano: le robaban sus actos a medida que los realizaba; no contaba nada. Pero en cuanto a este disparo, no le habían robado nada. Había tirado del gatillo y, por una vez, algo había ocurrido. Algo definitivo, pensó, volviendo a echarse a reir. . .* Su *muerto*, su *obra*, *el rastro de* su *paso por la tierra"*. Al cabo de un momento, todos los compañeros están muertos, y Mathieu se hace a sí mismo la apuesta de llegar hasta el final del décimoquinto minuto. *"Se aproximó al parapeto y se puso a disparar de pie. Era un enorme desquite; cada disparo le vengaba de un viejo*

escrúpulo. Un disparo contra Lola, a la que no me atreví a robar, un disparo contra Marcelle, a la que hubiese debido dejar, un disparo contra Odette a la que no quise besar. Este por los libros que no me he atrevido a escribir, éste por los viajes que no he hecho, éste contra todos los tipos, en bloque, que sentía deseos de detestar y a los que traté de comprender. Disparaba; las leyes volaban por el aire. Amarás a tu prójimo como a ti mismo, ¡pan, en esa jeta de imbécil!; no matarás, ¡pan, en la cara hipócrita de en frente! Disparaba contra el hombre, contra la Virtud, contra el Mundo: la Libertad, es el Terror; el fuego ardía en la alcaldía, ardía en su cabeza: las balas silbaban, libre como el aire, el mundo saltará, junto conmigo; disparó, y miró su reloj: catorce minutos treinta segundos; ya no le quedaba nada que pedir salvo un plazo de medio minuto, el tiempo preciso para disparar sobre el guapo oficial, tan orgulloso, que corría hacia la iglesia; y disparó contra el guapo oficial, contra toda la Belleza de la Tierra, contra la calle, contra las flores, contra los jardines, contra todo lo que había amado. La Belleza dio un salto obsceno y Mathieu volvió a disparar. Y disparó: era puro, era omnipotente, era libre.

Quince minutos."

Igual que Orestes, Mathieu, antes que la guerra le enfrentase con situaciones-límite, se había pasado el tiempo negándose a comprometerse por temor de enajenar su libertad. Se condenaba a la inexistencia: "*...Todo lo que hago, lo hago para nada; se diría que me roban las consecuencias de mis actos; todo ocurre como si siempre pudiese rescatar mis actos. No sé lo que daría por hacer un acto irremediable.*" Así, había llegado plácidamente a "*la edad de la razón*", que no es la edad de hombre, sino la solapada liquidación de la juventud, su inasible deslizamiento a la muerte viva, al consentimiento en el fracaso: "*...Esta vida se le daba por nada, él no era nada y, sin embargo, ya no cambiaría: hombre acabado... Bostezó: había terminado su jornada, había terminado con su juventud. Ya unas morales probadas le ofrecían discretamente sus servicios: había el epicureísmo desengañado, la indulgencia sonriente, la resignación, el espíritu de seriedad, el estoicismo, todo lo que permite degustar minuto por minuto, como buen conocedor, una vida fracasada. Se quitó la chaqueta, comenzó a deshacerse el nudo de la corbata. Se repetía, bostezando: "Es verdad, es verdad a pesar de todo: tengo la edad de la razón.*"

Pero cuando Mathieu decida mantenerse quince minutos en lo alto de su campanario, sus actos serán actos desesperados, porque no tendrá una posibilidad entre mil de sobrevivir a aquella aventura. No es este el caso de Orestes. En el momento de realizar su acto, no está enfrentado con la muerte; no está tampoco marcado ya por el juicio de los demás, como Daniel el pederasta en el momento de casarse con Marcelle. Orestes no era nadie. Era libre para nada, con una libertad fantasma, y se propone libremente hacer que exista su libertad, encarnarla, comprometiéndose sin remedio en el mundo de los hombres. Ahora bien, como nos lo ha dicho y redicho, quiere llegar a ser *"un hombre entre los hombres"*, quiere adquirir *"derecho de ciudadanía"* en Argos. ¿De dónde viene, entonces, su decisión final de abandonar la ciudad para siempre? Hay que observar aquí que Orestes nos da sucesivamente dos versiones de su acto: tan pronto lo ha realizado para dar consistencia a su libertad, para ser libre, para sentirse existir, tan pronto para liberar a Argos de su tirano y de sus moscas.

Esta segunda versión es la que le ofrece a Egisto entre dos golpes de espada: *"Es justo aplastarte, bribón inmundo, y hacer caer en ruinas tu imperio sobre la gente de Argos; es justo devolverles el sentimiento de su dignidad."* Después de su doble homicidio, va a refugiarse en el santuario de Apolo, diciéndole a Electra: *"Mañana hablaré a mi pueblo."* En el curso de su discusión con Júpiter declara: *"Quizá... haya salvado mi ciudad natal."* Luego, un poco después: *"Los hombres de Argos son mis hombres. Tengo que abrirles los ojos."* Y para terminar, dirigiéndose a ellos: *"...¡Oh, mis hombres!, os amo, y por vosotros he matado. Por vosotros."* Ateniéndose a estas cuantas declaraciones, habría que comprender que Orestes tenía por esencial preocupación aportar a esos hombres la libertad (a la vez objetiva y subjetiva), liberándolos a la vez del tirano de hecho y de esa tiranía "moral" que habían dejado entronizarse en ellos contra ellos mismos. La muerte de Egisto obraría, pues, simultáneamente sobre la situación política: la ciudad es libre para darse un nuevo jefe, y al nivel de las conciencias: cada ciudadano recobra el sentimiento de su dignidad de hombre. De hecho, está claro que ambos planos están ligados y que la situación política habría sido modificada tan sólo ficticiamente si los hombres de Argos no hubiesen llegado a tener esa conciencia radical de la que se preocupa

Orestes cuando habla de *abrirles los ojos*. Desgraciadamente, todo tiende a indicar que no logran llegar a poseer tal conciencia y que no están de ningún modo en camino de lograrlo: es todavía bajo las especies de "multitud" como se presentan en la escena final, y esa multitud es la que, aquella mañana misma, tomaba partido con la misma violencia irreflexiva, unas veces contra Electra la sacrílega, otras contra Egisto el embustero, y de nuevo, unos instantes después, contra Electra la bruja. Hela aquí, pues, frente a Orestes, refugiado en el santuario de Apolo:

GRITOS EN LA MULTITUD.—*¡Muera! ¡Muera! ¡Lapidadlo! ¡Desmembradlo! ¡Muera!*

ORESTES, sin oírlos.—*¡El sol!*

LA MULTITUD.—*¡Sacrílego! ¡Asesino! ¡Carnicero! Van a descuartizarte. Verteremos plomo fundido en tus heridas.*

UNA MUJER.—*Voy a arrancarte los ojos.*

UN HOMBRE.—*Voy a comerte los hígados.*

ORESTES, que se ha levantado.—*¿Ya estáis aquí, súbditos míos fidelísimos? Yo soy Orestes, vuestro rey, el hijo de Agamenón, y hoy es el día de mi coronación.*

La multitud murmura, desconcertada.

¿Ya no gritáis? (La multitud calla...)

Tal es esa multitud, a la que Orestes dirá, con la mayor seriedad del mundo: *"Adiós, hombres míos, tratad de vivir: todo es nuevo aquí, todo está por comenzar."* A decir verdad, es en él únicamente donde todo es nuevo, es para él solo para quien la vida comienza *("Para mí también, la vida comienza..."*); y es por esto por lo que precisa inmediatamente que no se trata de la misma vida: *"una extraña vida"*... Todo ocurre en suma como si Orestes experimentase a la vez la necesidad de hacer que su propio destino escapase de la suerte común, de no obrar más que en función de sí mismo, y la de justificar sus actos por la preocupación de la salvación colectiva. Pero, por más que lo pretenda, no puede jugar realmente a los dos paños a la vez. No ignora, no puede ignorar que sus dos sistemas de interpretación son violentamente incompatibles: se ha elegido injustificable, y su decisión de partir le confirmaría lo bastante, si aún seguía dudándolo, el carácter exclusivamente personal de su compromiso. Pero no puede seguir disimulándose que su libertad no tiene sentido para los hombres de Argos, que no les concierne realmente, y que no son, frente a ella, más que pasajeras ocasiones para sus ejercicios espirituales. ¿Se pre-

ocupaba por la suerte de Argos, o por la suya propia, este Orestes que hablaba tan espontáneamente el lenguaje de la violación? *"Ven, Electra, mira nuestra ciudad. Está ahí, roja bajo el sol, llena del zumbido de hombres y de moscas, en el amodorramiento obstinado de una tarde de estío; me rechaza con todos sus muros, con todos sus techos, con todas sus puertas cerradas. Y, sin embargo, está dispuesta a ser tomada, lo presiento desde esta mañana. Y tú también, Electra, estás dispuesta a ser tomada. Yo os tomaré. Seré hacha y partiré en dos esas murallas obstinadas, abriré el vientre de esas casas pacatas... Seré hacha y me hundiré en el corazón de esa ciudad como el hacha en el corazón de un roble."*

En el fondo, desprecia un poco a los de Argos. Obsérvese la soberana distracción que emplea con respecto a ellos, él que no ha cesado de repetir que nadie se libera si no realiza *su* acto, si no inventa *su* camino, y que se le olvidarán los hechos, finalmente, hasta pretender haberlos liberado él, hasta felicitarse por haber obrado por ellos... Sí, el señor Orestes es un tanto desenfadado. Pero sin duda es, a la vez, profundamente sincero: en la situación que era la suya en el comienzo, ha llegado hasta el cabo de sí mismo. Y esta situación ha recibido por ello un sentido nuevo, ya que una libertad que estaba en el aire y era como nula, ha llegado a encarnarse, a tomar cuerpo, a tomar su paso de existencia. Ahora que, sólo para él se ha hecho más verdadera: con respecto a los demás, a los de Argos, no ha dejado de estar en falso. El lenguaje de Orestes no es el de ellos, los problemas de ellos no son los suyos. Hay entre el uno y los otros esa distancia, inasible y radical, que separa al voluntario del movilizado, al hombre que decide libremente entrar en la prisión de aquel que nació en ella. Ese camino que bajaba hacia la ciudad, no era más que una treta: Orestes no ha entrado en Argos sino para volver a salir; ha admitido que su camino no podía ser uno de los caminos de Argos. *"Todavía ayer, caminaba al azar sobre la tierra, y millares de caminos huían bajo mis pasos, porque pertenecían a otro. Yo los he tomado todos, el de los sirgadores, que corre a lo largo del río, y el sendero del mulero y el camino enterrado de los conductores de carros; pero ninguno era mío. Hoy ya no hay más que uno y Dios sabe a dónde lleva: pero es* mi *camino."* ¡Cómo se advierte bien, en todo caso, que no será ni el camino de un sirgador, ni de un mulero, ni el de un conductor de carros!... Ni si-

quiera será el de un rey: Orestes está dispuesto a comprometer su libertad, pero le repugna todo compromiso que haya de situarle en relación con los demás hombres y que le haga en cierto modo depender de ellos en el ejercicio mismo de su libertad. *"Yo quiero ser un rey sin tierra y sin súbditos."*

Envidiaba a esos hombres *"que nacen comprometidos"*, que van *"a alguna parte"*; pero en cuanto a *su* camino, lo querrá absolutamente indeterminado: *"Dios sabe a dónde lleva..."* ¿Puede decirse que haya hecho trampa? No: pero su situación estaba *falseada*. No habiendo nacido comprometido, sufre en sí mismo, al contacto de los demás hombres, de cierta carencia de consistencia y de realidad. Lo que les envidia no es la situación que tienen, es únicamente la especie de calor y de densidad que aquélla les confiere. Y como la forma ideal de la libertad sigue siendo para él la independencia, tratará de apoderarse de su realidad sin tener que sufrir los inconvenientes que su situación les causa. Sinceramente persuadido de querer ser uno entre ellos, no tenderá de hecho más que a sentirse existir por intermedio de ellos. En estas condiciones, su comportamiento con respecto a ellos, caerá por entero dentro de lo *mágico*. Hemos visto ya que Orestes pretende liberar a los hombres de Argos poniendo ante sus ojos su propia liberación: su acto debe abrirles los ojos. En apariencia, tal esperanza no es nada insensata. Pero es preciso ver que se funda en una concepción epidémica de la adquisición de conciencia: estamos en plena magia, al nivel de la clásima moral de los grandes ejemplos, del *contagio por el ejemplo*. Esta moral está ya probada: jamás ha dado otro resultado que paralizar a los unos al advertir la distancia que han de franquear para igualarse a su modelo, y desviar a los otros al proponerles la imitación de unos personajes cuya situación y problemas carecen de relación con los suyos. Su único error, en último análisis, es el de desconocer que las virtudes y los valores no son estados de alma o enfermedades infecciosas, que no nos atacan como la risa, la gripe o las paperas, que no se le puede endosar la libertad a alguien como pudiera comunicársele el tedio, y que, finalmente, la adquisición de conciencia en sí misma, con la cual da comienzo toda operación moral, es el fruto de un *trabajo* que debe realizarse pacientemente en la historia, en el dominio de lo relativo, a fuerza de actos inseguros y vacilantes, de los cuales ninguno es realmente bueno ni realmente malo, pero

que todos juntos descubren e inventan a la vez, poco a poco, cierta imagen del hombre.

Orestes no se preocupa de este trabajo. Y si piensa, por el contrario, liberar a los hombres fascinándolos con el espectáculo de su propia y solitaria empresa, es porque, a decir verdad, necesita ser visto por ellos para sentirse existir. Por aristocrática que sea su libertad, exige la mirada de los demás para asegurarse de ser. Pero entendamos bien que importa poco que los demás la tomen *como tal libertad:* lo que cuenta es que sea tomada, constituida en ser del mundo, brutalmente provista de un exterior, objetivada, hecha compacta, *hecha carne,* en fin, aunque no sea más que por el espanto y el odio que suscita en unos ojos de carne. Orestes *sabe* que es libre y no acepta, para juzgar, otro criterio que no sea el suyo: pero necesita *sentir* su libertad, experimentarla como una pasión. *"Ignoro,* decía, *las densas pasiones de los vivos":* son ellas las que tratará de atraer a sí, mágicamente, son ellas por las que tratará de hacerse poseer; pero esto tendrá que ser si continúa evadiéndose de la suerte común de los hombres. Sirviéndose de ellos para sentirse existir, no por ello dejará de negarse a existir *con relación a ellos.* El poder que muy provisionalmente les concederá sobre sí mismo, será un poder pese a ellos, verdadero poder para él, ya que producirá el efecto que espera, pero para ellos falso poder, ya que les habrán sido confiscadas su iniciativa y su fiscalización. La mirada de ellos tendrá una virtud constituyente, pero será una *"virtus"* enteramente mistificada, un poder caído en la trampa y del cual serán desposeídos a la vez que lo ejerzan.

La trampa, evidentemente es el acto. Al realizar su doble homicidio, Orestes viola a Argos y se pone él mismo en situación de ser violado por la mirada de los de Argos. Los fascina horriblemente, y goza fascinándolos. *"Ya sé: os inspiro temor... Mi miráis, hombres de Argos, habéis comprendido que mi crimen es bien mío; lo reivindico a la*

faz del sol, es mi razón de vivir y mi orgullo; no podéis ni castigarme, ni compadecerme, y éste es el motivo de que os inspire temor..." Se expone, se exhibe, provoca la violencia de ellos y hace que le maltraten un poco, pero demostrándose a sí mismo que sigue siendo dueño de la situación. Ese es el lazo: violarlos para seducirlos a esa violación recíproca, y poseer así la vida de ellos, su calor humano, haciéndose la ilusión de que ellos le poseen. Porque no puede tratarse más que de una ilusión: a lo que tiende Orestes es a la sensación de ser violado, unida a la conciencia de permanecer virgen. De hecho, no corre ningún riesgo: es frígido. Y fríamente es como se despide de "sus" hombres, como conclusión de aquella fiesta que acaba de procurarse. Aquí, el acto de Orestes, *acto* para él solo, termina en representación y revela su "ser-para-otro": un puro *gesto*, doblemente teatral: por su aspecto espectacular y por la elección que hace Orestes de desempeñar en él el papel de un héroe que pertenece ya a la leyenda.

Escuchad todavía esto: durante un verano, Scyros fue infestado por las ratas. Era una horrible lepra: lo roían todo y los habitantes de la ciudad creyeron sucumbir. Pero un día llegó un flautista. Se puso en pie en el centro de la ciudad, así. (Se pone de pie.) *Comenzó a tocar la flauta y todas las ratas acudieron a su alrededor. Luego echó a andar a largas zancadas, así* (Baja del pedestal), *gritando a los de Scyros: "¡Apartaos!"* (La muchedumbre se aparta.) *Y todas las ratas levantaron la cabeza vacilantes, como hacen las moscas. ¡Mirad! ¡Mirad las moscas! Y luego, de repente, se lanzaron en su seguimiento. Y el flautista con las ratas desapareció para siempre. Así.* (Sale; las Erinias se lanzan tras él aullando.)

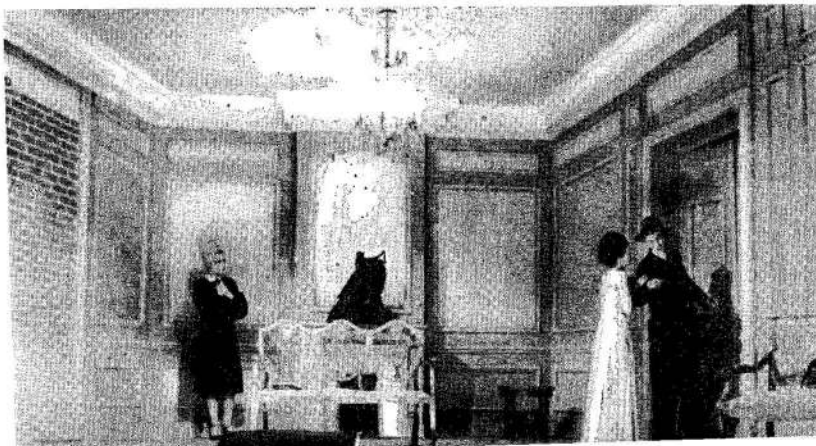
En esta apoteosis, Orestes se deja asir vivo por una humanidad mítica: en un instante, se trueca en mito para escapar a los hombres reales, y ése es el preciso instante en que atrae y resume en sí mismo toda la realidad de ellos. Contra la paciencia del trabajo, ha elegido la exaltación de la fiesta y la absurda generosidad que se consume en lo absoluto, inmediatamente, para no tener que ejercerse en lo relativo, ni comprometerse recurriendo a medios. Ha preferido alcanzar de golpe en el dominio de lo imaginario el fin humano que pretendía perseguir, y procurarse de una vez el equivalente simbólico, vivir, en suma, ese fin como un orgasmo y, habiéndose hecho fulminar así, contar con la indefinida repercusión en sí mismo

de ese choque, para sentirse existir, para experimentarse como real, a lo largo de su solitaria y suntuosa realización de sí mismo.

Espero poder demostrarlo mejor a continuación, pero el lector se habrá dado ya cuenta: por poco que se interrogue la actitud de Orestes en *Les Mouches*, es la totalidad de los problemas sartrianos la que se ve surgir inmediatamente, hasta el punto de que, sin demasiada exageración, podría considerarse la obra de Sartre en su conjunto como el comentario, la crítica y la ampliación del concepto de la libertad que propone este drama. Ya que hemos convenido en atenernos provisionalmente a la parte teatral de la obra, son las piezas ulteriores las que vamos a examinar ahora —y de manera mucho más rápida—, situándolas en relación con los problemas que nos ha planteado nuestra relectura de *Les Mouches*. Así podremos señalar, en la sucesión cronológica de las diversas obras de teatro de Sartre, los hitos de una especie de trayectoria temática, de la cual nos será imposible decidir, al nivel del propio teatro, si se trata simplemente de un orden de exposición de los temas, o de una evolución efectiva del pensamiento. Al menos, todo ocurre como si, habiendo planteado en *Les Mouches* la afirmación primera de una libertad radical, que a la vez se encarnaría en un acto y permanecería incondicionada, Sartre se preocupase, en las tres obras siguientes *(Huis-Clos, Morts sans sépulture, La putain respectueuse* [A puerta cerrada, Muertos sin sepultura, La puta respetuosa]) de discutir sus posibilidades de realización en el mundo, con la presentación ante el público de los diversos tipos de fracasos que esta libertad, vuelta contra sí misma en cada hombre, no deja de infligirse y de provocar en el prójimo. Utilizando los términos propuestos por Sartre en *L'être et le néant* [El ser y la nada], la libertad de Orestes es una libertad *para sí*, y que considera como inesencial su existencia *para otro*. La encarnación de la libertad en *Les Mouches* permanece así al nivel de la simple intención de encarnarse: el acto se convierte en ella en gesto y su autor en "actor", según la lógica misma de una actitud que tiende a convertir a los demás hombres en puros espectadores. Dicho de otro modo: la libertad no ha llegado a insertarse en el mundo a consecuencia de un des-

conocimiento de las condiciones concretas de la acción y de las estructuras reales del medio interhumano: es este medio, en el que la libertad sólo se emplea en su propia negación, el que va a sernos ahora descrito. Después de lo cual, la libertad será puesta de nuevo en escena en su esfuerzo por afirmarse; pero se afirmará esta vez con pleno conocimiento de causa, en *Les mains sales* y, de manera todavía más explícita, en *Le Diable et le bon Dieu* [El diablo y Dios]. Entonces podremos, abordando *Kean*, descubrir en él la expresión-límite de un desgarramiento establecido ya en la situación misma de Orestes y del que procede tal vez, del principio al final de la obra de Sartre, su tensión más personal, la más íntimamente *sartriana*.

La acción de *Huis-Clos* se desarrolla en el infierno, y es un infierno tan económicamente concebido como el sistema empleado por Egisto para mantener el orden en Argos. Las torturas que sufren en él los condenados no requieren, en efecto, ni personal especializado ni ninguno de los instrumentos o aparatos clásicamente utilizados por los verdugos: nada más que un salón Segundo Imperio (tres canapés y un objeto de bronce sobre la chimenea), y son los clientes los que harán el servicio por sí mismos, en cuanto un simple lacayo los introduzca... y los deje, por toda la eternidad, en presencia los unos de los otros. Condenados a esta coexistencia sin término, Garcin, Estelle e Inés van a torturarse así circularmente, haciéndose cada uno de ellos verdugo y víctima en una especie de ciclo propiamente infernal.



Tal es esta situación, resumida por la famosa fórmula *"el infierno son los demás"*, en la que tantos críticos han querido ver la clave de las perspectivas sartrianas sobre las relaciones interhumanas. Esforcémonos por juzgar con menos apresuramiento. Si nos atenemos a la letra de las indicaciones que se nos proporcionan, los tres personajes están *muertos:* sin embargo, viven, ya que hablan y experimentan sentimientos. Y se sabe bien que Sartre no cree ni en el infierno ni en ninguna especie de supervivencia personal: trátase, pues, de una transposición mítica, que exige ser interpretada.

Se advertirá en primer lugar que todas las características por las que se define para ellos el hecho de "estar muertos", de estar "en el infierno", son directamente aplicables a esta *muerte viva* a que se condenan los hombres cuando reniegan de su propia libertad y se esfuerzan en negar la de sus semejantes. Los personajes de *Huis-Clos* han cortado sus lazos con el mundo humano y se han entregado sin recurso al juicio de las otras libertades, en la medida misma en que su propia libertad no las ha reconocido jamás como tales. No habiendo afrontado nunca la conciencia de otro en tanto que libre conciencia, cada uno de ellos se encuentra radicalmente desprovisto ante la mirada que los demás le dirigen: los demás, es decir, a la vez, los que han quedado "allá" y los que están aquí, con él, encerrados para siempre en un salón Segundo Imperio. Están los camaradas de Garcin, sus camaradas de combate, que "en la tierra" hablan de él y dicen "Garcin el cobarde"; además, está Inés, allí y es en adelante su mirada la que decidirá:

Tú eres un cobarde, Garcin, un cobarde porque yo lo quiero así. ¡Lo quiero, óyelo, lo quiero! Y sin embargo, mira que débil soy, como un soplo; no soy más que esta mirada que te ve, que este pensamiento incoloro que te piensa. (El camina hacia ella con las manos abiertas.) *¡Ah! ¡Cómo se abren esas gruesas manos de hombre! ¿Pero qué esperas? No se atrapan los pensamientos con las manos. Vamos, no puedes escoger: tienes que convencerme. Estás en mi poder.*

Estas palabras de Inés invocan ciertas expresiones empleadas por Sartre en *L'être et le néant: "otro tiene dominio sobre mí", "mi caída original es la existencia del otro", "el conflicto es el sentido original del ser-para-otro".* Y si se relacionan estas fórmulas con las que hemos recordado ya, aparece, sin duda, con suficiente evidencia que el in-

fierno de *Huis-Clos* –a un cierto nivel de interpretación– es un infierno en plena vida, que está inscrito en la condición humana como su manera "natural" de ser vivida.

L'être et le néant constituye a la vez la descripción y la denuncia de esta *"actitud de fracaso"*. Pero para que pueda ser efectivamente sobrepasada, y quede roto así el círculo original, se necesitan situaciones reales, se necesita un mundo sobre el fondo del cual estas situaciones den lugar a empresas concretas, se necesita que cada conciencia tenga una dimensión histórica y que pueda proyectar un futuro con referencia a esta dimensión. Los personajes de *Huis-Clos* se encuentran precisamente, a este respecto, en una situación *muerta*, sin ningún recurso en el plano de la acción. Hemos interpretado al principio esta situación muerta como la de muertos vivos, a quienes su negativa a afrontar las condiciones reales de la existencia condena a dar vueltas desesperadamente, haciéndose los unos a los otros el mayor daño posible. Podría ser, por ejemplo, la situación de los miembros de una clase históricamente en vías de liquidación, cuando pretenden no tener en cuenta las exigencias y los valores puestos al día por la clase ascendente. Tales conciencias están a la vez en el mundo y fuera del mundo, vivas y muertas, libertadas para sí mismas, pero objetos zarandeados, arrastrados por esta historia que ellas ignoran y que las ignora a ellas. Otras conciencias hablan de ellas, pero es para rotularlas, para "clasificarlas", para arreglarles las cuentas en su ausencia, precisamente como hacen con Garcin sus viejos camaradas que han quedado "en la tierra".

La situación muerta descrita en *Huis-Clos* no es, pues, necesariamente la muerte propiamente dicha. Pero, ¿no podría ser, a pesar de todo, que lo fuese también? Aquí, igualmente, podremos volver a encontrar algunos análisis de *L'être et le néant: "La vida muerta no cesa por esto de cambiar y, sin embargo, está* terminada. *Esto significa que, para ella, el juego está hecho y que sufrirá en adelante sus cambios sin ser en modo alguno responsable de ellos... Nada puede ya* llegarle *del interior; está enteramente cerrada, y en ella ya no se puede hacer penetrar nada; pero su sentido no cesa de estar modificado desde el exterior... Estar muerto, es ser presa de los vivos."* Estas cuantas citas, puestas en relación con la obra que nos ocupa, provocan, sin embargo, ciertas observaciones:

1ª Estar muerto es no ser ya nada para sí mismo. Es, pues, únicamente desde el punto de vista del prójimo-vivo

como el muerto es "presa de los vivos"; en cuanto a él, no puede ser presa de nada.

2ª Al leer la expresión "el juego está hecho", es difícil no referirse al escenario que Sartre escribió sobre este tema, algunos años después. Ahora bien, el significado es claro, y bastante análogo al que podría desprenderse de uno de los más bellos mitos platónicos, el mito de Er el Panfiliano: de nada sirve recomenzar la vida si no se llega a modificar la actitud. Y entiendo que en Sartre el problema se agrava por la consideración de la distancia que crea entre dos individuos el que pertenezcan a clases que están en lucha: en las circunstancias críticas en que se sitúa el drama, necesitarían Eve y Pierre una inmensa generosidad para franquear ese foso, y sin duda Pierre no cesaría jamás de acusar de traición a su propia generosidad; la relación entre ambos está falseada desde el origen; tienen el sentimiento de haber nacido el uno para el otro, pero, en el mundo en que viven ese sentimiento, todo está dispuesto para que nunca coincidan. Y esta agravación del problema confiere tanta mayor fuerza a la

idea según la cual es ya en la vida misma donde —bajo ciertas condiciones, indisolublemente subjetivas y objetivas— "el juego está hecho".

3ª Se podría hacer la misma observación a propósito de esta frase de Malraux que Sartre ha citado frecuentemente: "la muerte transforma la vida en destino". La muerte, de seguro; pero también cierta manera de vivir la vida.

4ª Releamos esas citas de *L'être et le néant*, poniendo "la muerte viva" en lugar de "la vida muerta", "ser un muerto-vivo" en lugar de "estar muerto", y tendremos una descripción igualmente valedera, habida cuenta del hecho de que una conciencia, aunque sea por su estructura misma responsable de su "para-sí" y de su "para-otro", no lo es realmente (prácticamente: no lo es en absoluto) en tanto que no se ha *hecho responsable*. Es precisamente en esta medida en la que está como cerrada, convertida en objeto para los otros, accesible a la diversidad de sus interpretaciones, pero absolutamente incapaz de cambiar para sí. ¿*Huis-Clos* no sería el drama de todos aquellos que viven una vida cerrada, replegada sobre sí misma, enteramente preocupada de sí misma y vuelta contra sí misma, una vida siempre a la defensiva con respecto al otro, y con eso, totalmente *entregada* a la mirada del otro?

Henos aquí vueltos a nuestra primera interpretación... Pero hay una más que no hemos intentado y que se encuentra en cierto modo en la frontera misma de la vida con la muerte. Parece, en efecto, perfectamente posible ver en *Huis-Clos* la escenificación de esa amenaza de juicio supremo —el equivalente, para un ateo, del "Juicio final"— que nuestros semejantes no cesan de hacer pesar sobre nosotros[1] y que efectivamente se abatirá sobre nosotros en cuanto ya no podamos, con nuevos actos, contribuir al sentido de nuestra propia existencia. Otros distintos a nosotros, entonces, detentarán nuestra vida, ya no podremos hacer con ella nada nosotros mismos y nos veremos reducidos al silencio, incluso si podemos hablar aún, porque nuestras plabras no probarán nada, porque no serán ya más que vanas protestas contra la realidad de nuestros actos anteriores. Desde este punto de vista, el infierno es la mirada que se dirige a sí mismo, en nombre de los otros, aquél que sabe que va pronto a morir: sin

[1] . . ."La existencia misma de la *muerte* nos enajena por completo, en nuestra propia vida, en provecho del otro." *(L'être et le néant*, p. 628).

duda en ese momento bastante intenso, al que poco le falta para tener valor de eternidad.[1]

La referencia al otro es evidentemente primordial en *Huis-Clos*. Pero figura en ella de manera todavía bastante abstracta, porque es únicamente por la *conciencia* del otro (en el sentido de mirada) por la que cada cual se encuentra atacado, en su *conciencia*. No ocurre lo mismo con *Morts sans sépulture* [Muertos sin sepultura], donde interviene por primera vez el tema de la coacción física, y bajo su forma más violenta: la de la tortura. Situación-límite que dará lugar a un duelo a muerte, en el que se disputa no ya la información que no quieren dar los *maquisards*, sino la prueba de su pretendida cobardía. Porque los milicianos necesitan que los *maquisards* sean unos cobardes para justificar las torturas que les hacen

---

[1] Entendamos bien, sin embargo, que lo que hay de infernal en esa mirada es que no llega a determinar el sentido de la vida que está en aquel momento terminándose: el valor final de las conductas pasadas *"queda en ella definitivamente en suspenso"*. La fuerza de ese Juicio final consiste en que es imposible, y esta imposibilidad no es más que la faz objetiva de nuestra repentina impotencia en *significar* nuestra vida proyectándola hacia cierto futuro, comprometiéndola en una empresa definida.

Con Michel Vitold en un ensayo de Morts sans sépulture

sufrir; y los *maquisards* querrán resistir hasta el final, para lavarse de la violencia que les ha sido hecha, para proclamar su humanidad en el seno mismo de esa condición animal a que les reduce cada paso por la tortura.

"*En ciertas situaciones,* escribía Sartre un año antes, *no hay lugar más que para una alternativa uno de cuyos términos es la muerte. Hay que hacer de modo que el hombre pueda, en toda circunstancia, elegir la vida.*"[1]

En *La Putain respectueuse,* el enfrentamiento de las conciencias no resulta de situaciones excepcionales, vividas de manera más o menos heroica por individualidades llevadas a los límites de sí mismas, sino de estructuras colectivas de las que el negro perseguido y la joven Lizzie son a la vez los productos y las víctimas. En una palabra, la acción se sitúa por primera vez en la esfera de lo *social.*

En esta obra, observaremos sobre todo el tema del insidioso engaño con que ciertas conciencias paralizan otras conciencias, desde el momento en que detentan un poder material y unos privilegios que les permiten oprimirlas hasta en su existencia cotidiana. Amenazado de ser linchado y quemado vivo, por un crimen que no ha cometido, por todos los blancos de una ciudad del Sur de los Estados Unidos, el negro rechaza, sin embargo, el revólver que le ofrece Lizzie y el consejo que le da de que les haga, al menos, pagar su piel lo más cara posible:

El Negro.—*No puedo, señora.*

Lizzie.—*¿Qué?*

El Negro.—*No puedo disparar contra unos blancos.*

Lizzie.—*¿Ah, sí? Pues ellos no van a tener consideraciones.*

El Negro.—*Son blancos, señora.*

Lizzie.—*¿Y qué? ¿Y porque sean blancos van a tener el derecho de sangrarte como a un perro?*

El Negro.—*Son blancos.*

Pero la propia Lizzie, a pesar de ser blanca, no es capaz tampoco de hacerlo: los respeta también, porque no es de su clase, porque no tiene, como ellos, la moral de su lado:

---

1 "Presentación de *Les Temps Modernes*", octubre de 1945 *(Situations II).*

EL NEGRO.—*¿Por qué no dispara usted, señora?*
LIZZIE.—*Porque soy una imbécil.*

Así, los Canallas —los que se han arreglado para poner el Bien y el Derecho de su parte, aquéllos cuya existencia se encuentra fundada y justificada de golpe— acaban por hacer que los otros se sientan de más en este mundo, sin tener ningún derecho en él, juzgándose solamente tolerados, en la medida en que son utilizables. Y el negro y la prostituta acaban por verse a sí mismos con los ojos del poderoso amo blanco. Desgarrados, intoxicados y podridos por una mirada que no es la suya, han llegado a ser *para sí mismos* esos seres despreciables a que pretende reducirlos el desprecio del racista o del fariseo. . .[1] Hasta el día, se entiende, en que los oprimidos, descubriendo que son solidarios los unos de los otros, recobran en la lucha contra los opresores el orgullo de su conciencia y el valor de levantar la cabeza. Entonces caen de golpe los falsos prejuicios que tienen aherrojados a esos esclavos como no podrían estarlo con las más pesadas cadenas.

Hay otro tema que merece también señalarse: el de la proyección sobre el oprimido, cualquiera que sea, del Mal que obsesiona al opresor. Así, este último llega a "blanquearse" radicalmente a sus propios ojos: el Mal no puede, en efecto, venir de él, ya que siempre está localizado en otra parte, en algún Otro absolutamente otro (el negro, la prostituta); y si incluso le ocurre que llega a obrar mal, será por culpa del Mal, que se habrá apoderado de él, que le habrá hechizado, contaminado.

FRED.—*Siempre trae mala suerte ver a un negro. Los negros son el demonio.*

. . . . . .

FRED (a Lizzie).—*¡Tú eres el demonio! Me has hecho un maleficio. Yo estaba en medio de ellos, tenía el revólver en la mano y el negro se columpiaba en una rama. Le miré y pensé: la deseo. Esto no es natural... ¿Qué es lo que hay debajo de todo esto? ¿Qué es lo que me has hecho, bruja?*

---

[1] Se advertirá además que, tratada como paria igual que el negro, expulsada de una sociedad que la "tolera" como exutorio a sus represiones sexuales, Lizzie no sólo respeta a sus representantes y se ve por sus ojos como una basura, como un desperdicio de esa sociedad, sino que además se ha dejado contaminar por su racismo: "*No tengo nada contra ellos,* dice de los negros, *pero no quisiera que me tocaran.*"

Recordemos aquí algunos pasajes del *Saint Genet:*

...El espíritu, como ha dicho Hegel, es inquietud. Pero esta inquietud nos causa horror: se trata de suprimirla y de detener el espíritu expulsando de él su fuerza de negatividad. Al no poder anular por completo esta postulación maligna, el hombre de bien se castra: arranca de su libertad el momento negativo y proyecta fuera de sí ese trozo sangrante. Ya está la libertad cortada en dos: cada una de sus mitades se ahila por su parte. Una de ellas permanece en nosotros. Identifica para siempre el Bien con el ser, por lo tanto, con lo que es ya... La otra mitad de su libertad, arrancada de él, arrojada lejos, no por ello le deja tranquilo... El hombre honrado se hará sordo, mudo, paralizado... Se definirá estrechamente por las tradiciones, por la obediencia, por el automatismo del Bien, y llamará tentación *a todo ese bullir vago y vociferante que hay todavía en él, pero un él salvaje, libre, exterior a los límites que se ha trazado. Su propia negatividad queda fuera de él, ya que la niega con todas sus fuerzas. Substantificada, separada de toda intención positiva, se convierte en negación pura y que se plantea para sí, puro furor de destruir que gira sin cesar: el Mal... Originalmente, el Mal, surgido del miedo que experimenta el hombre honrado ante su libertad, es una proyección y una catarsis.*

Con *Les mains sales* [Las manos sucias], abordamos por primera vez una situación por la cual una colectividad que ha reconocido y definido la opresión que pesa sobre ella, ha emprendido efectivamente la tarea de liberarse de dicha opresión: aquí es el proletariado el que se mantiene en el segundo plano de la obra. Y todo el conflicto entre Hoederer y los otros dirigentes del partido proletario se reduce a una cuestión de oportunidad: Hoederer y sus partidarios (que cuentan con un voto de mayoría) están convencidos de la necesidad de una alianza con los demás partidos políticos contra el eventual ocupante, mientras que sus adversarios en el comité central temen que tal iniciativa se encuentre en oposición a una política de conjunto cuya línea ignoran desde que han quedado cortados los enlaces con la URSS. Los adversarios de Hoederer intentarán suprimirlo, y para cumplir esta mi-

sión enviarán como secretario de Hoederer a Hugo, joven intelectual de origen burgués que ha roto con su familia para afiliarse al comunismo.

Lo esencial del drama reside en la no coincidencia entre el conflicto que opone a Hoederer a sus adversarios de origen proletario y el que le opone a Hugo. De suerte que creyendo Hugo estar de acuerdo con aquéllos que le han enviado a matar a Hoederer, se encuentra en realidad completamente solo, frente a unos adversarios que siguen entendiéndose en cuanto a lo esencial y no difieren más que sobre un punto de táctica. Hugo es un adolescente introducido de modo repentino entre los hombres. Es Orestes caído en el mundo moderno, en un mundo en el que hay que tener en cuenta al otro, en el que otras conciencias nos cercan por todas partes, en el que el sentido mismo que pensamos dar a nuestros actos nos es hurtado al punto y no vuelve a nosotros sino falseado, falsificado, contaminado. Un mundo, en fin, en que la libertad aristocrática no es ya viable, en el que la salvación personal no tiene ya sentido, en el que el hombre no podría hacerse libre en la soledad, aceptando que sus semejantes permaneciesen esclavos. Ya no se trata de liberarse del remordimiento y contra los dioses, en una actitud heroica y grandiosa, sino de trabajar entre los hombres en la liberación de todos los hombres. Ya no se trata de revuelta, sino de revolución.

Ahora bien, es muy notable que Hugo, igual que Orestes, quiera realizar *su* acto. Pero esto obedece a que se encuentra, en el punto de partida, en la misma situación que Orestes, "en el aire" como él, separado como él de los hombres. Necesita, pues, como él, hacerse aceptar por ellos, ser recibido entre ellos: él también querría ser de los suyos. Ahora que no es ya de los mismos hombres de los que se trata: éstos no se dejarán fascinar, maniobrar, utilizar tan fácilmente. Son hombres en lucha, esclavos conscientes de su esclavitud, alienados lúcidos: unos hombres para los cuales nuestra libertad no será más que una ilusión si no hemos tenido que conquistarla *como ellos*, y que ya discuten la realidad de nuestro compromiso cuando no pueden ver en él una respuesta exigida por nuestra situación real.

HUGO.—*Yo respeto las consignas, pero me respeto también a mí mismo... Si he entrado en el Partido, es para que todos los hombres... tengan un día ese derecho.*

GEORGES.—*Hazle callar, Slick, o me echaré a llorar. Si hemos ingresado en él, amigo mío, es porque estábamos hartos de morirnos de hambre.*

SLICK.—*Y para que todos los jóvenes como nosotros puedan comer algún día.*

. . . . . .

SLICK.—*Tal vez seamos del mismo partido, pero no hemos ingresado en él por las mismas razones.*

. . . . . .

HUGO.—. . .*¡Pues no! ¡Nunca he tenido hambre! ¡Jamás! ¡Jamás! ¡Jamás! Yo lo que quiero es que me digas lo que tengo que hacer para que dejéis todos de reprochármelo.*

(Pausa.)

HOEDERER.—*¿Le oís? Pues bien, decídselo. . . ¿Qué precio tiene que pagar para que le perdonéis?*

SLICK.—*Yo no tengo nada que perdonarle.*

HOEDERER.—*Sí: el haber ingresado en el Partido sin que le empujara a hacerlo la miseria.*

GEORGES.—*No se le reprocha. Pero hay un mundo entre nosotros: él es un aficionado, y ha ingresado en el Partido porque le parecía que estaba bien hacerlo, para tener un gesto. A nosotros no nos cabía la elección.*

Como se ve, Hugo se encuentra en situación equívoca respecto a aquéllos cuya causa pretende seguir. De hecho ha realizado ya un acto: ha ingresado en el Partido, pero desde el punto de vista de sus camaradas, ese acto no era más que un *gesto*. Así, se encuentra simultáneamente excluido del mundo burgués, cuyos valores falsificados han llegado a serle odiosos, y del mundo proletario por el hecho mismo de que, no perteneciendo originalmente a él, va a él, y le ven ir. Y de ahí ese penoso sentimiento de irrealidad, única herencia de los que, no pudiendo invocar el hecho de pertenecer a una colectividad humana, se encuentran privados de todo recurso a la *seriedad* y, para comenzar, no logran tomarse ellos mismos en serio. A consecuencia de esto, el verdadero problema de Hugo no es el de liberar a los hombres, sino el de obligarlos a tenerle en cuenta y a sentirse en fin existir para ellos y para él mismo. Cuando consigue que le confíen la misión de matar a Hoederer, Hugo dice a sus camaradas del Partido: "*Antes de que termine la semana,*

estaréis aquí los dos, en una noche como esta, esperando las noticias; y estaréis inquietos y hablaréis de mí y yo contaré para vosotros."

Las relaciones de Hugo con su mujer Jessica están en un plano de juego: juegan a amarse, y cada uno de ellos juega a creer que el otro juega.

HUGO.—*A veces me digo que juegas a creerme y que no me crees realmente, y otras veces que me crees en el fondo, pero que haces como si no me creyeras. ¿Cuál es la verdad?*

JESSICA (riendo).—*Nada es verdad.*

Hugo querría ser amado de verdad, querría que su mujer le tomara en serio: pero no sabe él mismo en qué momento juega ni en qué momento actúa en serio. "*Nada me parece nunca verdad del todo*". "*Un padre de familia,* dirá también, *no es nunca un verdadero padre de familia. Un asesino no es nunca por completo un asesino.*" Y también: "*¿Creéis quizás que estoy desesperado? De ningún modo: Estoy representando la comedia de la desesperación. ¿Se puede salir de una situación tal?*" No encontrándose asentado sobre nada, ni teniendo un lugar en ninguna parte, Hugo carece en sí mismo de realidad y le atormenta no ser real para nadie: "*Nadie tiene confianza en mí.*"

Y sin embargo, sí: hay alguien que tiene confianza en él, y es precisamente Hoederer. Hoederer ha comprendido perfectamente la situación de Hugo y las motivaciones completamente individualistas según las cuales Hugo se impone a él:

HOEDERER.—. . .*Tú no sientes amor a los hombres, Hugo. Sólo sientes amor a los principios.*

HUGO.—*¿Los hombres? ¿Por qué iba a sentir amor a ellos? ¿Lo sienten ellos hacia mí?*

HOEDERER.—*Entonces, ¿por qué has venido con nosotros? Cuando no se ama a los hombres no se puede luchar por ellos.*

HUGO.—*Ingresé en el Partido porque su causa es justa, y me iré de él cuando deje de serlo. En cuanto a los hombres, no es lo que son lo que me interesa, sino lo que podrán llegar a ser.*

HOEDERER.—*Y yo los amo por lo que son. Con todas sus canalladas y todos sus vicios. Me gustan sus voces, sus manos cálidas con un calor que se trasmite, y su piel, la más desnuda de todas las pieles, y su mirada inquieta y la lucha desesperada que tienen entablada cada uno contra*

la muerte y contra la angustia. Para mí, un hombre más o un hombre menos en el mundo es cosa que cuenta. Es algo valioso. A ti te conozco bien, hijo mío: tú eres un destructor. Detestas a los hombres porque te detestas a ti mismo; tu pureza se asemeja a la muerte, y la revolución con que sueñas no es la nuestra: tú no quieres cambiar el mundo, tú quieres hacerlo saltar.

Hugo, rechazado por los hombres, y con el fin de recobrar el sentimiento de la realidad, ha decidido remitirse a la Justicia absoluta, a la Violencia absoluta, a la más irremediable Pureza, a unas ideas que no perdonan, a unas grandes abstracciones aterradoras e inhumanas: invocándolas, es como espera llegar a tomarse en serio. Y a causa de que sólo se preocupa de hacer triunfar unas ideas, es por lo que Hugo no puede soportar el ver que Hoederer recurre al embuste para apoyar su política:

HUGO.—*. . .¿De qué sirve luchar por la liberación de los hombres, si se les desprecia lo bastante para atiborrarles el cráneo con embustes?*

HOEDERER.—*Mentiré cuando sea preciso, pero no desprecio a nadie. La mentira no la he inventado yo: ha*

nacido en una sociedad dividida en clases y cada uno de nosotros la ha heredado al nacer. No por rechazar el uso de la mentira vamos a abolirla: la aboliremos empleando todos los medios para suprimir las clases.

HUGO.—*No todos los medios son buenos.*

HOEDERER.—*Todos los medios son buenos cuando son eficaces.*

Lo que señala aquí Hoederer es que, desde el punto de vista de la práctica, es vano oponer un Bien ficticio a unos males efectivos, es que hace falta combatir al adversario sobre su propio terreno, es decir, al nivel mismo de esa realidad común en la que se coexiste con él, y por consiguiente consentir en una acción en lo relativo, so pena de no obrar jamás.

HOEDERER.—*¡Qué apego le tienes a tu pureza, hijo mío! ¡Qué miedo te da ensuciarte las manos! Pues bien, permanece puro. ¿De qué va a servir, y para qué has venido entre nosotros? La pureza es una idea de faquir y de fraile. Vosotros los intelectuales, los anarquistas burgueses, la tomáis como pretexto para no hacer nada. No hacer nada, permanecer inmóvil, apretar los codos contra el cuerpo y llevar guantes. Yo tengo las manos sucias. Hasta el codo. Las he metido en la mierda y en la sangre. ¿Y qué? ¿Es que te crees que se puede gobernar inocentemente?*

HUGO.—*Tal vez se demuestre un día que no le tengo miedo a la sangre.*

HOEDERER.—*¡Sí, claro! Los guantes rojos son elegantes. Es a lo demás a lo que le tienes miedo, lo que huele mal a tu naricita de aristócrata.*

HUGO.—*¡Ya salió aquello! ¡Soy un aristócrata, un tipo que nunca ha tenido hambre! Desgraciadamente para usted, no soy el único que piensa así.*

HOEDERER.—*¿Que no eres el único? ¿Sabías, entonces, algo de mis negociaciones antes de venir aquí?*

HUGO.—*N... no. Se hablaba algo, sin concretar, en el Partido, y la mayoría de los tipos no estaba de acuerdo, y puedo jurarle a usted que no eran aristócratas.*

HOEDERER.—*Hijo mío, hay un equívoco. Conozco a los muchachos del Partido que no están de acuerdo con mi política, y puedo decirte que son de mi especie, y no de la tuya, y no tardarás en descubrirlo. Si han desaprobado estas negociaciones, es sencillamente porque las juzgan inoportunas, en otras circunstancias, serían los primeros*

en entablarlas. Tú lo conviertes en un asunto de principios.

Se habrá notado, de paso, la oposición entre el tema de los *guantes rojos*, tema aristocrático e individualista (respecto al cual Orestes se emparejaba con Egisto: *"Hace quince años justos, otro homicida surgió ante vosotros; llevaba unos guantes rojos hasta el codo, unos guantes de sangre..."*), y el de las *manos sucias*, que caracteriza la preocupación de una eficacia política al servicio de los hombres. Al salir Orestes de Argos, es indudable que había asumido la sangre, pero huía de la mierda.

En cuanto a Hoederer, aborda el mundo real y se preocupa de los hombres reales: *"Yo hago una política de vivos para vivos"*. Y Hugo no puede dejar de reconocer que aquel hombre a quien le parece natural mentir en determinadas ocasiones a los camaradas, es a la vez el más vivo de todos: *"¿Has visto qué denso es, qué vivo es?" "...¡Tiene usted un aspecto tan verdadero, tan sólido!" "Todo lo que toca adquiere un aspecto de cosa verdadera. Vierte el café en las tazas, bebo y le veo beber, y experimento la sensación de que el verdadero gusto del café está en su boca."* Frente a Hoederer, Hugo comprende que su ingreso en el Partido no le ha transformado realmente y que necesita además pasar a la edad de hombre. Pero siente temor al pensar en ese paso (habiéndole dicho su padre, un día: *"Yo también, en mis tiempos, formé parte de un grupo revolucionario, y escribía en su periódico Eso se te pasará como se me ha pasado a mí."*): *"A veces, dejaría que me cortaran una mano para convertirme inmediatamente en hombre, y otras me parece que no querría sobrevivir a mi juventud."*

También para Orestes, como hemos visto, el problema era pasar de la juventud a la edad de hombre. Y Hugo dirá más tarde, después de haber matado a Hoederer: *"Me encontraba muy joven, y quise atarme un crimen al cuello como una piedra."* Por el momento, quiere matar a Hoederer, pero lo admira; y he aquí que Hoederer va a dar un primer paso hacia él:

HOEDERER.—*¿Quieres que te ayude?*
HUGO.—*¿Eh?*
HOEDERER.—*Pareces preocupado. ¿Quieres que te ayude?*
HUGO (sobresaltado súbitamente).—*¡Usted no!* (Se recobra al punto.) *Nadie puede ayudarme.*

En un comienzo de embriaguez, Hugo va a demostrar que no ha permanecido insensible: *"Puedes pensar lo que quieras de Hoederer, pero es un hombre que ha confiado en mí."* Pero, habiendo recobrado el dominio de sí mismo, frente a Hoederer, se negará al principio a convenir en ello: *"Estoy de más, no tengo un lugar y molesto a todo el mundo; nadie me quiere, nadie tiene confianza en mí."*

Hoederer dará, sin embargo, un segundo paso hacia él.

HOEDERER.—*Yo tengo confianza en ti.*

HUGO.—*¿Usted?*

HOEDERER.—*Claro que sí. Tú eres un chiquillo a quien le cuesta trabajo pasar a la edad de hombre, pero vas a ser hombre muy aceptable si alguien te facilita ese paso.*

Este momento de la obra es capital, ya que en él se advierte por primera vez en el teatro de Sartre el esbozo de una relación auténtica entre dos conciencias; y son, precisamente, aquéllas entre las cuales nos parece mayor la distancia. Hoederer puede temer que Hugo se recobre y acabe disparando contra él; Hugo puede temer que Hoederer le proponga su ayuda sólo con el objeto de engañarle; por eso le importa precisar que en todo caso no cambiará de opinión. Pero no por ello deja Hoederer de mostrarse empeñado en querer ayudarle, y cuando Hugo, que ha salido unos minutos para tomar el aire, vuelva a su lado, será para decirle que acepta su ayuda. Pero no se lo dirá, ya que lo encuentra con Jessica en los brazos, y cree que Hoederer se ha burlado de él, sacando de su terrible decepción la fuerza para realizar ese acto que debía "rescatarle", pero para el cual su adhesión a Hoederer le había hecho cada día más incapaz.

HUGO.—*¿De modo que era eso?*

HOEDERER.—*Hugo...*

HUGO.—*Está bien.* (Pausa.) *Entonces, ésta es la razón de que me haya usted preservado la vida. Yo me preguntaba: ¿por qué no me habrá hecho matar o cazar por sus hombres? Y me decía: no es posible que sea tan loco o tan generoso. Pero todo se explica: era a causa de mi mujer. Prefiero que sea así.*

JESSICA.—*Oye...*

HUGO.—*Déjalo, Jessica, no insistas. No te lo reprocho, ni tampoco soy celoso; nosotros no nos queríamos. Pero él ha estado a punto de hacerme caer en el lazo. "Te ayudaré, te facilitaré el paso a la edad de hombre." ¡Qué tonto he sido! Me estaba tomando el pelo.*

HOEDERER.—*Hugo, ¿quieres que te dé mi palabra de que...?*

HUGO.—*No se excuse usted. Por el contrario, se lo agradezco; por una vez al menos me habrá usted procurado el placer de verle desconcertado. Y además... y además...* (Da un salto hasta el escritorio, toma el revólver y apunta con él a Hoederer.) *Y además me ha liberado usted.*

JESSICA, gritando.—*¡Hugo!*

HUGO.—*Ya ve usted, Hoederer, que le estoy mirando a los ojos, que le apunto, que mi mano no tiembla, y que me importa muy poco lo que tenga usted en la cabeza.*

HOEDERER.—*¡Espera, muchacho! No hagas tonterías. ¡Por una mujer, no!*

Hugo dispara tres veces. Jessica se pone a gritar. Slick y Georges entran en la estancia.

HOEDERER.—*¡Imbécil! Lo has echado todo a perder.*

SLICK.—*¡Canalla!*

Saca su revólver.

HOEDERER.—*No le hagas daño.* (Cae en un sillón.) *Ha disparado por celos.*

SLICK.—*¿Por celos? ¿Qué quiere decir eso?*

HOEDERER.—*Yo me estaba acostando con la muchacha.* (Pausa.) *¡Ah! ¡Es idiota!*

Muere.

Hoederer, de hecho, no se había burlado de modo alguno de Hugo: simplemente, Jessica —después de haberle provocado en varias ocasiones— acababa al fin de echarse en sus brazos, deseosa ella también de entrar en la realidad. *"Yo no sé nada, no soy ni mujer ni muchacha, he vivido en un sueño y cuando alguien me besaba, sentía deseos de reir. Ahora, estoy aquí, delante de usted, y me parece que acabo de despertarme y que es por la mañana. Usted es real y verdadero. Un verdadero hombre de carne y hueso, y realmente siento miedo de usted y creo que le quiero de verdad."* En el universo sartriano, como veremos mejor a continuación, la mujer es con frecuencia un lazo; es la frigidez de que se jacta Jessica, en el momento mismo en que se ofrece más *violentamente ("Haced de mí lo que queráis: suceda lo que suceda, no os reprocharé nada")*, la que hace funcionar aquí la trampa: Hoederer la besa para probarse y probarle que aquello no le pro-

voca la risa. Cuando Hugo entra en el despacho, la prueba está hecha, y *"todo el trabajo de una vida* (está) *en ruinas"*. En ruinas, también, el impulso de generosidad que había simultáneamente llevado a Hoederer a confiar en Hugo, a pesar de todo, y a Hugo a confiar en Hoederer, a pesar de todo también. El incidente más absurdo ha bastado para poner fin a este momento de reciprocidad, en que dos libertades se han reconocido libremente.

El acto capaz de encarnar la libertad de Hugo, de hacerle existir entre los hombres, ya hemos visto que no podía ser el de su ingreso en el Partido. Tampoco lo será el asesinato de Hoederer: *"Un acto es algo que va demasiado de prisa. Sale de ti bruscamente y no sabes si es porque lo has querido o porque no has podido retenerlo. El hecho es que he disparado..." "Un homicidio... es abstracto. Tiras del gatillo y después no comprendes ya nada de lo que sucede." "No soy yo el que ha matado, ha sido la casualidad. Si hubiese abierto la puerta dos minutos antes o dos minutos después, no les habría sorprendido al uno en los brazos del otro, y no habría disparado... Iba a decirle que aceptaba su ayuda." "...Temía que* (mi crimen) *fuese pesado de llevar. ¡Qué error! Es ligero, te-*

rriblemente ligero. No pesa... No lo siento... Se ha convertido en mi destino... gobierna mi vida desde fuera, pero no puedo ni verlo ni tocarlo, no es mío, es una enfermedad mortal que mata sin hacer sufrir."

No ocurrirá mejor con su acto final: Hugo, en efecto, no encarnará en ese acto su libertad sino para quitarle por ello mismo toda posibilidad de acción; sólo actuará a costa de suicidarse, arrojándose bajo las balas de sus antiguos camaradas. Estos, mientras él se encuentra en la prisión por su homicidio, han llegado a aprobar la línea que había sido preconizada por Hoederer; Hoederer ha llegado a ser, a título póstumo, el gran hombre del Partido; e importa evidentemente que Hugo lo haya matado por motivos puramente personales, por simples celos. Olga acude para pedirle a Hugo que acepte de una vez para siempre esta versión oficial del homicidio, y los camaradas vuelven para saber si es "recuperable", es decir, para suprimirlo si no lo es. Pero Hugo se niega a dejar que su "acto" se convierta en definitivamente absurdo. Sabe muy bien que, inmediatamente cometido, perdió su sentido y permaneció en suspenso; pero he aquí que le parece que se le ofrece la posibilidad de determinarlo y recuperar así ese acto flotante, dándole su aspecto eterno y convirtiéndolo para siempre en *su acto.*

HUGO.—*Un tipo como Hoederer no muere por casualidad. Muere por sus ideas, por su política; es responsable de su muerte. Si yo reivindico mi crimen delante de todos... Y si acepto pagar el precio necesario, entonces habrá tenido la muerte que le conviene.*

Llaman a la puerta.

OLGA.—*Hugo, yo...*

HUGO, caminando hacia la puerta.—*Todavía no he matado a Hoederer, Olga. Todavía no. Ahora es cuando voy a matarlo y a mí con él.*

Llaman de nuevo.

OLGA, gritando.—*¡Váyanse! ¡Váyanse!*

Hugo abre la puerta de un puntapié.

HUGO, gritando.—*¡No recuperable!*

Este suicidio es un fracaso total, y cuando Hugo se designa como "no recuperable" no es únicamente con respecto al Partido. Arrojándose a la muerte no salva nada en absoluto, excepto, quizás, si imaginamos adoptar con res-

pecto al mundo humano el punto de vista de Dios, según el cual la intención de Hugo puede recibir un valor eterno, pero, precisamente, fuera de este mundo. Aquí entre los hombres, la muerte de Hugo pasará inadvertida, Hoederer seguirá habiendo sido matado por celos, y ya no habrá nadie que sostenga con actos el sentido que Hugo prentendió dar a su acto.[1] A fin de cuentas, no es un acto, no es todavía más que un gesto: es un buen punto de partida, a la manera de Orestes.

Hugo no ha aprendido nada; su afecto a Hoederer no ha provocado en él la menor transformación de sí mismo: desaparece como había venido, puro, intacto, tan virgen como se había mantenido en sus brazos su mujer Jessica. Hay una sola diferencia: al arrojarse bajo las balas de los ejecutores y en la exaltación de este gesto último (equivalente instantáneo de la fiesta más ceremoniosa con que terminan *Les Mouches),* logra sin duda una definitiva reconciliación consigo mismo. Este era también, indudablemente, el objeto que perseguía Orestes: eternizar ese momento en el que llega a hacerse *ser,* a sentirse vivir bajo las miradas de los de Argos. Pero Orestes deberá seguir viviendo; en cuanto a Hugo, ya no tendrá otro sentimiento que el de haber recobrado esa consistencia de ser, esa "seriedad", tras de los cuales no había cesado de correr. Cierto es que será a costa de perder inmediatamente y para siempre la conciencia de ellos.

Queda por situar el fracaso de Hugo en el universo de Sartre. Porque es fácil condenar su actitud, pero hay que tener todavía en cuenta que Hugo no sería un personaje sartriano si fuera totalmente condenable. El propio Sartre ha hecho un día acerca de esto algunas observaciones que no dejan de tener interés.[2] El autor de *Les mains sales,*

---

[1] *"El suicidio no puede ser considerado como un fin de vida del cual yo sería el propio fundamento. Siendo acto de mi vida, en efecto, requiere él mismo un significado que sólo el porvenir puede darle; pero como es el* último *acto de mi vida, se veda ese porvenir, y así permanece totalmente indeterminado. En efecto, si escapo a la muerte o si "me falla el tiro", ¿no juzgaré más tarde mi suicidio como una cobardía? ¿No podrá mostrarme el hecho que eran posibles otras soluciones? Pero como estas soluciones no pueden ser más que mis propios proyectos, sólo pueden aparecer si vivo. El suicidio es un absurdo que hace zozobrar mi vida en el absurdo."* (L'être et le néant.)

[2] Me tomo la libertad de reproducirlas aquí en el texto mismo de su improvisación, tal como fue tomado taquigráficamente.

después de interrogarse sobre los motivos de una falsa interpretación de su obra, definía el verdadero sentido que deseaba que se desprendiera de ella: "*Quería ante todo que un cierto número de jóvenes de origen burgués que han sido discípulos o amigos míos y que tienen ahora veinticinco años, pudiesen encontrar algo suyo en las vacilaciones de Hugo. Hugo no ha sido nunca para mí un personaje simpático, y jamás consideré que tuviera razón con relación a Hoederer. Pero he querido representar en él los tormentos de cierta juventud que, a pesar de que experimenta una indignación muy propiamente comunista, no llega a unirse al Partido, a causa de la cultura liberal que ha recibido. No he querido decir que estuvieran en un error ni que tuvieran razón: de ser así, habría escrito una obra de tesis. Simplemente he querido describirle. Pero es la actitud de Hoederer la única que me parece sana...*"

Lo que Sartre manifiesta aquí es su preferencia por Hoederer y su comprensión de Hugo. Ahora bien, es bastante claro que esta comprensión no es gratuita: el problema de Hugo, tan cercano del de Orestes (y un tanto al de Garcin), ¿cómo dejaría de ser, hasta cierto punto, el del propio Sartre? Intelectual de origen burgués, tampoco ha entrado en ese partido, a pesar de todo lo que tiende a acercarle a él. Y si queremos comprender su propia actitud, no será inútil, sin duda, referirla a esta situación original de la cual comparte con Hugo ciertos caracteres objetivos, pero a partir de la cual, evidentemente su libertad se ha ejercido de manera muy distinta. Antes de abandonar *Les mains sales*, nos esforzaremos en desprender de esta obra todos los elementos que podrían todavía ayudarnos a precisar esa situación, al menos tal como la vive Hugo.

Este, como hemos visto, sufre correlativamente por un sentimiento de irrealidad y por su impotencia en llegar a ser un hombre entre los hombres. "*Hablas demasiado*, le dirá Olga. *Siempre demasiado. Necesitas hablar para sentirte vivir.*" "*¡Dios!*, dice él mismo, *cuando se va a matar a un hombre, debería sentirse uno pesado como una piedra. Debería haber silencio en mi cabeza.*" Pero jamás hay silencio en él:

HUGO.—*Hay demasiados pensamientos en mi cabeza. Tengo que expulsarlos.*

HOEDERER.—*¿Qué clase de pensamientos?*

HUGO.—"*¿Qué es lo que hago aquí? ¿Tengo razón al querer lo que quiero? ¿No estaré representando una comedia?" Cosas así... Tengo que defenderme. Tengo que meter otros pensamientos en mi cabeza. Consignas: "Haz esto. Camina. Párate. Di esto." Necesito obedecer. Obedecer y nada más. Comer, dormir, obedecer.*

Comparando estos diversos pasajes, comprobamos que, en Hugo, la preocupación de obrar va unida hasta confundirse, con la preocupación de no tener ya que reflexionar sobre sí mismo. Querría poder asegurarse de su propio ser, convertirse en un bloque, hacerse objetivo, matar en él ese poder de reflexión que le roe, que no cesa de discutir y de disolver sus pensamientos y sus proyectos. Esto vale tanto como decir que es prisionero de un círculo, ya que únicamente la acción le liberaría de su mal, pero este mal es precisamente lo que le hace incapaz de obrar. Por lo demás, este mal es el de todos los intelectuales: "...*Que me haga actuar,* reclamaba Hugo. *Ya estoy harto de escribir mientras los camaradas se dejan matar.*" Y Hoederer: "*Todos los intelectuales sueñan con actuar.*" Sueñan... Y, naturalmente, esa actuación con que sueñan es de por sí la más heroica: para poder tomarse en serio necesitan al menos el baustimo de sangre. No es en la paciencia de la *praxis* cotidiana, sino en la fulgurante violencia de un acto homicida por el que matan arriesgando su vida, donde ellos ven la posibilidad de un rescate a sus propios ojos: "*¿Qué furor sentís todos,* dirá Hoederer, *por jugar a los homicidas?*" Y también: "*Un intelectual no es un verdadero revolucionario; es todo lo más alguien de quien se puede hacer un asesino.*" Este pasaje, en su límite, tiene un triple sentido: 1º, el veleidoso, que se conoce como tal, se propone siempre —por compensación—actos extremos; 2º, aquel que sufre por sentirse irrealizado, trata de experimentar su propio ser en grado máximo, y ya hemos encontrado en Orestes esta necesidad de conquistar su propia realidad dejándose dominar de golpe por el destino más grave; 3º, aquel que se siente rechazado por los demás imagina los actos más espectaculares, en su afán de hacerse reconocer por ellos. Hugo se siente perdido, para sí mismo y a los ojos de los demás: "*Sabéis muy bien que estoy fracasado... No tengo aptitudes para nada...*"; "*Olga, no siento deseos de vivir... Un tipo que no siente deseos de vivir, debía poder servir, sabiéndolo utilizar...*"; "...*Jamás me aceptarán; son cien mil los que me miran sonriendo. He luchado, me*

he humillado, lo he hecho todo para que olviden, les he repetido que les quería, que les envidiaba, que les admiraba. ¡Todo inútil! ¡Todo inútil! Soy un hijo de rico, un intelectual, un tipo que no trabaja con sus manos. Pues bien, ¡que piensen lo que quieran! Tienen razón: es una cuestión de piel." La única cuestión para él será, a partir de ese momento, salvarse: no llegar a unirse con ellos para unirse y coincidir consigo mismo, sino cincidir consigo mismo para ocultarse su incapacidad de llegar a unirse a ellos. Hugo, que está desesperado, parte vencido, pues desde el primer momento ha adoptado una actitud de fracaso al condenarse a no perseguir en realidad más que su salvación personal —una vana reconciliación en lo absoluto— a través de los fines sucesivos que pretende alcanzar. "*Has querido probarte,* le dirá Hoederer, *que eras capaz de obrar y has elegido los caminos difíciles, como cuando se quiere merecer el cielo; es propio de tu edad. No has tenido éxito: ¿y qué? Eso no demuestra nada, debes saberlo; la revolución no es una cuestión de mérito, sino de eficacia; y el cielo no existe.*" Es lo mismo que acababa de decirle Olga: "*El Partido no es una escuela nocturna. No tratamos de probarte, sino de emplearte según tu competencia.*" "*No somos* boys-scouts, *y el Partido no ha sido creado para proporcionarte ocasiones de heroísmo.*"

En contraste con esta moral individualista, según la cual cada uno no se preocupa más que de su salvación personal, de su valor propio y de sus méritos, según la cual los otros sólo están para proporcionar ocasiones para el ejercicio de virtudes solitarias, según la cual no nos interesamos por ellos sino en la medida en que nos inquietan y en que nos sentimos discutidos por ellos, en contraste con esa moral de la intención, esa moral burguesa, esa moral de intelectuales y de Narcisos, Hoederer y Olga, comunistas ambos, profesan una moral de la eficacia, una moral de los resultados, en la cual la causa es la que manda y el individuo debe sacrificar, en servicio y en interés de la causa, la orgullosa preocupación de ponerse a prueba. Hoederer: "*Hay trabajo que hacer, eso es todo. Y hay que hacer aquel para el cual se está dotado: si es fácil, mejor. El mejor trabajo no es el que te costará más, es aquel que harás mejor.*" Olga: "*Hay un trabajo que hacer y es preciso hacerlo; poco importa quien lo haga.*"

El intelectual tiene siempre todas las probabilidades de fracasar, en la medida en que, vuelto por completo hacia

sí mismo, levanta su propio problema entre él y los demás hombres, en el instante mismo en que pretende preocuparse de la suerte de éstos y consagrarse a su causa. Pero si logra, por el contrario, superar la preocupación de su salvación personal y la necesidad de figurar, de hacerse valer, de alimentarse de la existencia de los demás, como un parásito, no resulta de ello necesariamente que todos los problemas se resuelvan. Una causa, por justa que sea, no puede ser definida de una vez para todas, y los hombres no cesan de concurrir a su definición por el modo mismo en que eligen servirla: sus elecciones, indudablemente, no son jamás puramente arbitrarias, pero tampoco son reductibles a necesidades puramente objetivas. Espontáneamente preocupado de justificaciones, el intelectual que ha renunciado a la buena conciencia del santo y del adquiridor de méritos, ¿puede satisfacerse con esa otra buena conciencia que es la del soldado y la del proveedor de servicios?

"Cansado de hacer el bandido, un jefe de *gang* decide, por súbito capricho, hacer la felicidad de los desheredados. Los daños son considerables. Según las últimas noticias, parece que el insensato ha abandonado su siniestro proyecto, consintiendo en volver al ejercicio de su profesión."

Lo que me interesa en esta gacetilla es el hecho de que no puede haber sido redactada más que por un periodista de tendencia revolucionaria. Jo-la-Terreur puede volverse la chaqueta y convertirse en émulo del abate Pierre, y no pocas personas honradas dejarse engañar, y el gobierno de aquel momento encontrarse con más facilidades para dedicar su mayor atención, entre sus innumerables preocupaciones, a proseguir la guerra en el otro extremo del mundo, que no por ello se quejarán los lectores del *Figaro*. Pero supongamos que Max, el ganster de *Touchez pas au grisbi!*, abandonando el mundo de los bandidos por el de las personas decentes, pretende además llegar a ser una persona decente modelo y, por ejemplo, poner un fábrica modelo a la entera disposición de sus obreros: podemos apostar con toda seguridad a que las organizaciones sindicales y el Partido comunista verían con malos ojos esta manifestación de generosidad; indudablemente, no les tienen mucho afecto a los gangsters; pero —siendo todavía la sociedad lo que es— podemos estar seguros de que los

prefieren a los ilusos. Agréguese a esto que mi gactilla olvida de precisar lo esencial, y que, en *Le Diable et le bon Dieu*, Goetz no se vuelve gangster: se convierte en jefe guerrero, pero es para ponerse al servicio de los campesinos en lucha contra los señores.

En sus comienzos, Goetz hacía el Mal. O al menos, creía hacerlo... Solo, frente a Dios, pretendía ser el Diablo. De acuerdo con su capricho variable, llevaba sus tropas a la matanza, aliándose a los unos, a los que traicionaba después para aliarse a los otros y arrasando las ciudades a su paso. "*¡Qué poder! Dios, esta ciudad es mía y te la doy. Inmediatamente haré que arda para tu gloria.*" Porque Goetz no puede tener un verdadero diálogo más que con Dios, y no acepta otro rival que El: "*¡Yo no me digno tener que ver más que con Dios!*" "*...¿Qué son para mí los hombres? Dios me oye, es a Dios a quien le rompo el tímpano, y con eso me basta, porque es el único enemigo digno de mí. Existimos Dios, yo y los fantasmas.*" "*¿Conocéis a mi semejante? Yo soy el hombre que inquieta al Todopoderoso. En mí, Dios se horroriza de sí mismo.*" De creerle, Goetz parece incluso que, con relación a Dios, se ha reservado la mejor parte:

CATHERINE.—*¿Y para qué hacer el Mal?*

GOETZ.—*Porque el Bien está ya hecho.*

CATHERINE.—*¿Quién lo ha hecho?*

GOETZ.—*Dios. Yo, invento.*

Así, pues, Goetz pretendía hacer el Mal en estado puro, el Mal absoluto, "*el Mal por el Mal*". Así, también se hacía a sí mismo mal, pero esto formaba parte de la empresa, se entiende: "*Me causo horror desde hace quince años. ¿Y qué? ¿Acaso no comprendes que el Mal es mi razón de ser?*" Por otra parte, ¿cómo asegurarse de que se ha hecho el Mal, a menos de experimentar en uno mismo los efectos? "*El Mal debe hacer daño a todo el mundo, y en primer lugar al que lo hace.*" Pero hay un inconveniente: el de que el Mal es fastidioso. "*...¡Qué monótono! Lo aburrido del Mal, es que nos habituamos a él. Se necesita genio para inventar. Esta noche, no me siento apenas inspirado.*"[1] Peor aún: todo el mundo hace el Mal, y nadie puede *realmente* hacerlo:

---

[1] "*El Mal fatiga, reclama una vigilancia insostenible... Aunque la acción mala... se realizara por sí misma, debería contener en sí misma y resolver tantas contradicciones, que reclamaría invención, inspiración y, para decirlo todo, genio.*" *(Saint Genet.)*

HEINRICH.—*Te tomas mucho trabajo para nada, ¡fanfarrón de vicio! Si quieres merecer el Infierno, basta con que te quedes en la cama. El mundo es iniquidad: si lo aceptas, eres cómplice, si lo cambias, eres verdugo.*

NASTY.—*Tú introduces el desorden, y el desorden es el mejor servidor del orden establecido... Sirves a los grandes, Goetz, y los servirás hagas lo que hagas: toda destrucción hecha irreflexivamente debilita a los débiles, enriquece a los ricos, acrecienta el poder de los poderosos... No haces más que dar vueltas en redondo, y sólo te haces daño a ti mismo.*

A decir verdad, habría una solución, y Nasty se la propone a Goetz: la de aliarse con los pobres; así, podría definir a sus adversarios y herirlos metódicamente en lugar de dar al azar unos golpes que no hacen gran efecto en el mundo, sino que se vuelven siempre contra él mismo: *"Si quieres destruir de veras..., ven a nosotros."* Por desgracia, ese Mal no lo será, ya que Dios está con los pobres, ya que está *bien* tomar el partido de los pobres: *"Serás el azote de Dios"*. Pero si Goetz no puede tolerar hacer bien queriendo hacer el Mal, el proyecto de hacer el Bien es capaz de fascinarle, desde el momento en que se lo presentan como irrealizable, contrario a la voluntad divina:

HEINRICH.—*...Dios ha querido que el Bien fuese imposible sobre la tierra.*

GOETZ.—*¿Imposible?*

HEINRICH.—*Completamente imposible: ¡imposible el Amor! ¡Imposible la Justicia! Trata de amar a tu prójimo, y ya verás lo que te ocurre.*

GOETZ.—*¿Y por que no le voy a amar, si ése es mi capricho?*

Goetz se siente desafiado por Dios, y arde en deseos de contestar al reto:

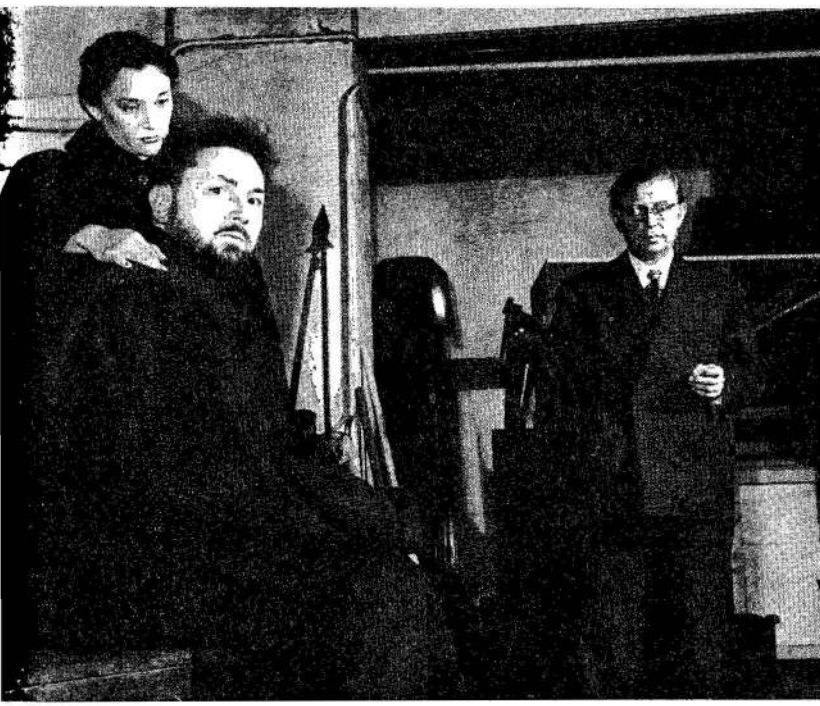
GOETZ.—*...¿Nadie ha hecho nunca el Bien?*

HEINRICH.—*Nadie.*

GOETZ.—*Muy bien. Yo te apuesto a que lo haré... Me dices que el Bien es imposible, y yo te apuesto a que haré el Bien: es la mejor manera de estar solo. He sido criminal, y voy a cambiar: me vuelvo la casaca y apuesto a que seré un santo.*

A esto, Heinrich le hace observar que ha perdido por adelantado, ya que no se hace el Bien para ganar una apuesta. Goetz conviene en ello y decide jugar a los dados su conversión. ¿Por qué no se limita sencillamente a con-

vertirse? Porque quiere *"poner al Señor entre la espada y la pared"*; los dados los echará con una puta, pero con quien deberá jugar la partida es con Dios: *"Señor, estáis acorralado. Ha llegado el momento de abatir vuestras cartas."* Dicho de otro modo, Dios debe aceptar su responsabilidad: si Dios hace perder a Goetz, Goetz hará la voluntad de Dios y elegirá el Bien; pero si Dios le deja ganar, Goetz quemará Worms y matará a veinte mil personas. No es, sin embargo, más que una comedia: Goetz



perderá, pero momentos más tarde, nos enteraremos de que ha hecho trampa para estar seguro de perder.

Goetz es un comediante, que necesita de la galería para sentirse existir. Cuando piensa en retirarse al castillo fa-

Con María Casares y Pierre Brasseur en un ensayo de Le Diable et le bon Dieu

miliar que ha reconquistado por las armas, traicionando a su propia hermano, desea *"que, por la noche, haya en los corredores muchos fantasmas indignados"*: *"Es verdad, histrión,* le dice Catherine, *¿que harías tú sin público?"*

De hecho, Goetz no cree en Dios ni en el Diablo: sueña en lo Absoluto, y quiere hacer absolutamente el Mal o hacer absolutamente el Bien, para ser así *él mismo* el Diablo o Dios. Y finalmente, su preferencia se inclina al Bien, cuando descubre que el Mal está siempre bajo la dependencia del Bien, que no se define sino a partir del Bien, y que el Bien es el Ser mismo, del cual se nutre el Mal como un parásito: *"Sé que el Bien es más trabajoso que el Mal. El Mal no era más que yo, el Bien lo es todo."*

Volvemos a encontrar aquí esa tentación de lo absoluto que habíamos reconocido en Orestes y luego en Hugo: la misma preocupación en elegir la vía más difícil y de violar el mundo, de obligarle a abrirse, de poseer en él la Realidad por los mágicos efectos de un comportamiento excepcional fuera de lo común. ¿Pero de dónde viene esa similitud entre los tres personajes? *Goetz es un bastardo.* Descendiente, por su madre, de la poderosa familia de los Heidenstamm, se ha sentido rechazado de ella por haber nacido de padre desconocido: *"Mi madre se entregó a un plebeyo, y yo estoy formado por dos mitades que no cinciden: cada una de las dos causa horror a la otra."* Y no es únicamente de su familia de la que Goetz se encuentra excluido, sino del mundo entero, de la comunidad humana: *"Desde mi infancia, miro el mundo por el ojo de la cerradura: es un precioso huevecito muy lleno, en el cual ocupa cada uno el lugar que le está asignado, pero puedo afirmarte que nosotros no estamos dentro. ¡Fuera! ¡Rechaza ese mundo que no te quiere! Haz el Mal: verás qué ligero se siente uno."* Estas palabras, las dirige Goetz a Heinrich, a pesar de que no es un bastardo, o que, al menos, no lo era al nacer... Pero la bastardía no es una cuestión de estado civil; Heinrich es un sacerdote, ama a los pobres, y, a la vez, se siente solidario para siempre de una iglesia para la cual, en tanto que iglesia temporal, los pobres no cuentan. Así, él también pertenece a dos mundos hostiles: *"¡Salud, hermanito!* ¡Salud en bastardía! ¡Porque tú también eres bastardo! Para engendrarte, el clero se acostó con la Miseria... Un medio cura añadido a un medio pobre no ha constituido nunca un hombre entero. No somos y no tenemos nada.

Todos los hijos legítimos pueden gozar de la tierra sin pagar. Tú no, yo tampoco."

Desde este punto de vista, Orestes es un bastardo: es de Argos y no lo es, es un hombre a quien los otros hombres ignoran, se desliza en vano por la superficie de un mundo cuyo goce no cesa de serle negado. Y Hugo también es un bastardo: compuesto de un medio burgués y un medio revolucionario, no llega nunca a aprehenderse, se siente rechazado en el universo del juego, falsificado de parte a parte, y escapa indefinidamente de sí mismo: es Narciso persiguiendo su alma. En el uno y en el otro, los actos se truecan en gestos. Tienen necesidad de ser vistos. De sentirse vistos; representan un papel; pretenden preocuparse de la suerte del prójimo, pero son ellos, a fin de cuentas, los que necesitan al prójimo para nutrirse de su substancia y convertirle en espectador. Se advertirá, sin embargo, la progresión: Orestes necesita de la mirada de los de Argos, Hugo necesita ser visto y salvado por una humanidad abstracta, Goetz se dirige directamente a Dios para hacerse aprehender por la mirada más absoluta; y al propio Dios será preciso que él le inquiete, que le atemorice y provoque su cólera (como Orestes frente a los de Argos) y que, finalmente, de una manera o de otra, llegue *a contar para él* (como Hugo para los del Partido): *"Es a Dios a quien crucificaré esta noche, sobre ti y sobre veinte mil hombres, porque su sufrimiento es infinito y vuelve infinito a aquél que le hace sufrir. Esta ciudad va a arder. Dios lo sabe. En este momento tiene miedo, lo siento; siento su mirada sobre mis manos y su aliento sobre mis cabellos. Sus ángeles lloran. Se está diciendo: "Goetz no se atreverá", igual que podía decírselo un hombre. Llorad, llorad, ángeles: me atreveré. Dentro de un momento, caminaré en su temor y en su cólera, que al fin estallará: el alma del Señor es una galería de lunas azogadas; en ella se reflejará el fuego en millones de espejos. Entonces sabrá que soy un monstruo enteramente puro."*

En todos los casos, se trata de asegurarse del propio ser porque este ser se nos escapa, a consecuencia de una situación original que nos divide en el interior de nosotros mismos. Pronto volveremos —a propósito de Kean, otro bastardo— al tema del comediante. Pero podemos advertir desde ahora mismo que, en la descripción sartriana de la realidad humana, la conciencia está siempre (ontológicamente) a distancia de ella misma: no coincide consi-

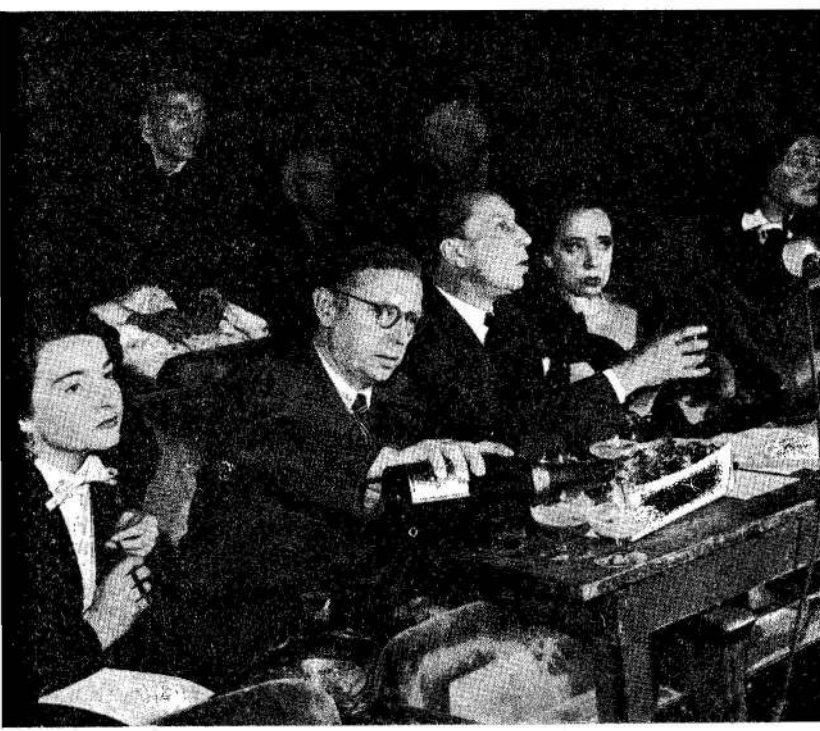
go misma; es lo que no es, y no es lo que es; está sin cesar en cuestión para ella misma, en un perpetuo evadirse de sí misma. Ahora bien, la actitud (natural) de la conciencia, actitud de fracaso, consiste esencialmente en no asumir esta situación y en refugiarse en la mala fe. Así se condena a no poder jamás superar en una síntesis los dos aspectos de la realidad humana: su contingencia y su libertad: su *facticidad* (su ser de hecho, su "ser-ahí") y su *trascendencia* (su poder de hacerse, es decir, la obligación correlativa de *hacerse ser* para ser cualquier cosa).[1]

---

[1] Todas las descripciones de *L'être et le néant* se refieren a esta actitud de fracaso y de mala fe. Pero, igual que en el caso de las relaciones con otro, Sartre tiene cuidado de señalar que sería posible adoptar una actitud diferente: *"Estos dos aspectos de la realidad humana son, a decir verdad, y deben ser capaces de una coordinación valedera."*

"Pero, ¿qué somos, *pues,* pregunta Sartre, *si tenemos la obligación constante de hacernos ser lo que somos?"*

Se habrá reconocido la inquietud de Hugo, que se quejaba de que no se fuera jamás realmente lo que se es, y que no se pudiera jamás sorprenderse uno a sí mismo sino cuando está representando el papel de su ser. Esto es lo mismo de lo que se quejará Mathieu. Está en un pequeño cabaré, con Boris e Ivich, mientras Lola hace su número: *"Se sentía desconcertado y molesto: en el fondo de sí misma, Lola era noble y apasionada, y, sin embargo, su cara mentía, estaba representando el papel de la nobleza y la pasión... "Pues bien, ¿y yo? ¿Acaso no estoy presumiendo con mi sufrimiento, representando el papel del tipo destrozado y hundido con acompañamiento de música? Sin embargo, pensó, es cierto que estoy hundido." A su alrededor, era igual... El barman, por ejemplo...*



Sartre, Jouvet y la señora Simone Berriau, en un ensayo de Le Diable et le bon Dieu.

Era un tanto demasiado barman, agitaba la coctelera, la abría, vertía una espuma amarillenta en una copa con ademanes de una precisión ligeramente superflua: representaba el papel de barman. "Puede que haya que elegir entre no ser nada o representar el papel de lo que se es. Esto sería terrible, se dijo; estaríamos falsificados por naturaleza. . ." (L'âge de raison.)

Ahora bien, como acabamos de ver, Sartre no piensa en modo alguno que estemos falsificados "por naturaleza". No hay para él "naturaleza humana", sino una *condición humana,* que no tiende hacia la naturaleza, precisamente, sino en la medida en que está sufrida sin ser asumida, por una conciencia de mala fe que no tiende más que a disimulársela. El hombre, a la vez, forma parte de la especie humana y anuncia la humanidad: pero esta libertad que de todos modos le arranca de la especie, tiene que emplearla en tender hacia la especie o en sobrepasar lo "humano" hacia la humanidad. Sólo estamos falsificados si elegimos el estarlo: nuestra conciencia se encuentra desgarrada, pero de ella depende que este desgarramiento sea o no paralizante. De suerte que Orestes, Hugo, Goetz y Mathieu aparecen como si hubiesen sabido reconocerla, pero como si hubiesen elegido como remedio —en lo que concierne al menos a los dos primeros— un medio ilusorio y de mala fe. Goetz, sin duda, llegará a asumirla realmente; en cuanto a Mathieu, el significado de su acto final quedará en suspenso por el hecho de su muerte. Lo que en todo caso nos interesa aquí es que unos y otros hayan reconocido en efecto ese desgarramiento en el seno de su propia conciencia; ahora bien, no ocurre lo mismo en cuanto a alguno de sus protagonistas, y hemos de preguntarnos de dónde procede la especie de privilegio que tienen, así, sobre estos últimos. Escuchemos a Mathieu: *"No sé sufrir, jamás sufro bastante." "Lo más penoso en el sufrimiento es que éste era un fantasma; pasaba uno el tiempo corriendo tras él, se creía siempre que se le iba a alcanzar, a arrojarse dentro de él y a sufrir apretando los dientes, y en el momento en que se caía en él, él escapaba y ya no encontraba uno más que unas plabras desparramadas y millares de razonamientos desatinados hormigueando minuciosamente: "Todo eso parlotea en mi cabeza, no para de parlotear, y daría cualquier cosa por poder callarme." Miró a Boris con envidia: detrás de aquella frente obstinada, debía de haber enormes silencios."*

Y reconozcamos en él a Garcin el intelectual, exclamando: *"Antes cien mordeduras, antes el látigo, o el vitriolo, que este sufrimiento de cabeza, este fantasma de sufrimiento que roza y acaricia y que jamás hace bastante daño."* O bien a Hugo el intelectual quejándose de tener sin cesar demasiados pensamientos en la cabeza, y envidiando a Slick *"porque es fuerte y no piensa": "¡Qué bien se debe estar en tu cabeza! Ni un ruido, sólo la noche negra."* Mathieu, Garcin y Hugo: tres intelectuales. En cuanto a Orestes, desembarca en Argos con su preceptor para que no vayamos a olvidar la cultura que ha recibido, o, más precisamente, que no hay otro universo que el de la cultura. Pero, ¿y Goetz? Pues bien, Goetz es un *bastardo,* lo cual viene a ser lo mismo. Uno y otro, el intelectual y el bastardo, están, en efecto, obligados a ver lo que los demás hombres logran disimularse. *"¡Cómo te gustaría hacer entrar toda esa oscuridad en tu cabeza! ¡Cómo lo he deseado yo!"* La bastardía vuelve lúcido (Goetz: *"Los que me ven se fían rara vez de mi palabra: debo de tener un aspecto demasiado inteligente para cumplirla. . .")* y la lucidez vuelve bastardo, al poner a la conciencia en falsa situación respecto de la acción. Finalmente, el intelectual-bastardo es un *traidor:* traiciona la acción en nombre del pensamiento, pero a la vez no sueña más que con abolir en él el pensamiento recurriendo a alguna acción sensacional. *"Claro que los bastardos traicionan,* proclama Goetz: *¿qué quieres que hagan si no? Yo soy agente doble de nacimiento."*

Esta especie de identidad que se nos ha mostrado entre el intelectual, el bastardo, el comediante y el traidor, tendremos que precisarla y, sobre todo, preguntarnos por qué caminos pueden el intelectual y el bastardo superar su falsía, liberarse de ese juego que los falsifica, evadirse, en fin, del dominio de los gestos y de lo *teatral* para entrar en el de los actos y del mundo real.

Por el momento, advertiremos que en Goetz la falsía se duplica: ya no es únicamente una falsía de situación, es la elección misma de traicionar. Heinrich le pregunta por qué ha traicionado a su hermano Conrado: *"Porque me gusta lo definitivo... Me he hecho a mí mismo: bastardo, lo era de nacimiento, pero el hermoso título de fratricida sólo se lo debo a mis méritos."* Tal es su elección primera del Mal, como repulsa a ese mundo que le rechaza a él. Pero hay otra cosa más: el resentimiento de quien ha recibido, y a quien se ha hecho comprender que no tenía ningún derecho a recibir. Humillado durante toda su infancia por esta generosidad falsificada, Goetz velará celosamente para no volver a recibir ningún don, pero al mismo tiempo se dedicará a dar para humillar a su vez:

GOETZ.—*No volveré a aceptar nada, ni siquiera los amores de una mujer.*

CATHERINE.—*¿Por qué?*

GOETZ.—*Porque he recibido demasiado. Durante veinte años, me lo han dado todo graciosamente, hasta el aire que respiraba: un bastardo tiene que besar la mano que le alimenta. ¡Oh! ¡Cuánto voy a dar ahora! ¡Cuánto voy a dar!*[1]

Y como un eco de sus propias palabras, Goetz, una vez que se ha pasado al Bien y proyecta redistribuir a los campesinos que trabajan en ella la hacienda familiar reconquistada, exclamará: *"Voy a darles estas tierras: ¡cómo voy a dárselas!"* Ahora bien, el mismo Goetz podía saber muy bien que lo que se recibe así es propiamente inaceptable: *"Habría sido preciso que me pagaran mucho para que aceptase heredarlo. Lo mío, es lo que me apropio."* Pero helo aquí ahora pretendiendo imponer a otros hombres su amor y sus sentimientos de fraternidad; y es que, a decir verdad, desprecia a esos hombres. Pretende querer salvarlos; pero, como Orestes, como Hugo, no se

---

[1] *"El gesto del don nos separa de los hombres; no engendra reciprocidad..."* (*Saint - Genet*, p. 535). Y cf. la observación de Hugo: *"¡Es tan cómodo dar! Mantiene a distancia."*

preocupa de hecho más que de su propia salvación: *"¿Y qué sería de mí, si me quitaran los medios de hacer el Bien?"*

Goetz ha sufrido la "generosidad de los otros, hasta el punto de no poder soportar ya el ser amado ni aun por una mujer. Ha conocido y sufrido esa forma de amor que sólo finge dirigirse a un ser para gozar de sí mismo. *"¿Para qué quiero ser amado?"*, le dice a Catherine. *"Si tú me amas, tú tendrás todo el placer... Yo no quiero servir de provecho a nadie."* Así, ha llegado a no poder soportar ni que le den nada, ni que un ser, cualquiera que éste sea, se dé a él. Tanto de los seres como de las cosas, necesita apoderarse por la fuerza; y la eventual indulgencia del propio Dios le causa horror: *"No me perdonará a pesar mío."* Finalmente, la violencia con respecto a otro es a sus ojos la única manera de no ser violado, utilizado, tratado como objeto por la "bondad" de otro.

CATHERINE.—*¿Por qué quieres siempre arrancar por la fuerza lo que tal vez se te concedería de buena gana?*

GOETZ.—*Para estar seguro de que me lo concederán de mala gana.*

Tal es ese Goetz, que habiendo ahora elegido hacer el Bien, no tardará en declarar: *"El Bien se hará contra todos."* Contra los campesinos, en primer lugar, y contra Karl, su antiguo ayuda de cámara, que los excita a la rebelión: *"¡Ya te daré yo amor! Conrado era duro y brutal, pero sus insultos me ofendían menos que tu bondad."* Y aquí vamos a volver a encontrar la misma desesperación que encontramos en Hugo, el cual, separado de su medio burgués, no conseguía hacerse admitir en el medio proletario: *"Por altivos que sean los hidalgüelos que me odian, vosotros sois todavía más orgullosos, y me costaría menos trabajo entrar en su casta que en la vuestra."*

Pero no importa: Goetz los amará a pesar de ellos mismos. Se le explica que, al dar sus tierras, va a provocar en toda Alemania la rebelión de los campesinos contra los señores, y que no disponiendo todavía los primeros de medios suficientes para afrontar eficazmente el poderío de los segundos, corren el peligro de quedar exterminados. Pero, para Goetz, la cuestión no es esa: será Dios o nada. *"Libro la batalla del Bien, y pretendo ganarla inmediatamente y sin derramamiento de sangre... No haré el Bien a plazos."* A decir verdad, Goetz no confiesa su necesidad de ser Dios: se designa más bien como el instrumento de Dios. *"El Señor me ha elegido para borrar*

nuestro pecado original... Dios me ha dado el mandato de deslumbrar y deslumbraré; sangraré de luz. Soy un carbón ardiente, el soplo de Dios me aviva; ardo por entero." Pero la tentación demiúrgica es aquí evidente; y sin duda se toma a fin de cuentas por el propio Dios, el que se atreve a decirse mandatario de Dios para imponer el amor a los hombres. Goetz se encuentra de lleno en el heroísmo, en la desmesura y el mito, cuando afirma: "*Y yo digo, en verdad, que basta que un hombre ame a todos los hombres con un amor absoluto para que este amor se propague a toda la humanidad.*" Y la protesta de Nasty recuerda aquí la de Hoederer ante la fanática preocupación de pureza de Hugo: "*Es un falso profeta, un satélite del Diablo, el que dice: haré lo que creo bueno, aunque el mundo perezca.*"

Goetz establece, pues, su comunidad modelo, "la Ciudad del Sol". En ella el amor es la ley, pero se trata de un amor para uso privado en círculo cerrado, un amor indiferente a los sufrimientos de los demás hombres que le rodean. Cuando estalla la guerra entre los campesinos y los barones, los campesinos de Goetz —enseñados por él a considerar la violencia como injusta— se niegan a tomar partido. Pero Karl les pregunta si, al condenar las violencias de sus hermanos, no aprueban implícitamente las de los barones:

EL INSTRUCTOR.—*Sin duda que no.*

KARL.—*Pues así debe de ser, cuando no queréis que cesen.*

EL INSTRUCTOR.—*Queremos que cesen por la voluntad de los propios barones. (...)*

KARL.—*Y mientras tanto, ¿qué deben hacer los campesinos?*

EL INSTRUCTOR.—*Someterse, esperar y orar.*

KARL.—*¡Ya estáis desenmascarados, traidores! No sentís amor más que hacia vosotros mismos.*

La repulsa de la violencia en Goetz evoca aquí la repulsa de la mentira en Hugo. Es una actitud idealista tanto en un caso como en el otro. Y si parecen separarse en el capítulo de la violencia, no es más que ilusoriamente; porque la violencia con que sueña Hugo es una violencia catastrófica, *inoperante*, y Goetz sueña igualmente con violar el mundo fulminando sobre él un Amor

absoluto que le emparenta con Dios, pero que es ineficaz. Finalmente, tanto allí como aquí, no se trata más que de un amor a sí mismo y de una indiferencia por la suerte del prójimo. Hugo despreciaba a los hombres y Goetz los desprecia también: si quiere violentar su amor, es para vengarse de haber sido amado a pesar suyo y es para ser Dios ante sus miradas. O, lo que viene a ser lo mismo, *estar*, él solo y plenamente, *bajo la mirada de Dios*. Ser Dios, o el Elegido de Dios, es decir, llegar al fin a la reconciliación de las dos mitades de su ser, a la perfecta coincidencia consigo mismo.

Esta búsqueda del ser a toda costa es una actitud de fracaso: aquella misma que hace del hombre *"una pasión inútil"*. Goetz no ha elegido, sin embargo, la pasividad: al contrario que Hugo, se ha mostrado capaz de obrar. Pero como no obra más que para *ser* (ser el Diablo o ser Dios), sus actos se demoronan y pierden toda consistencia: el objetivo que persiguen en la realidad no es más que un pretexto, y si se esfuerzan en capturar su verdadero objeto es en *otra parte*. Así, el idealista aparece como un conservador, ya que, fingiendo proyectar una tranformación radical del mundo en nombre de grandes principios o (más ambiciosamente) en el nombre mismo del Amor, no tiende de hecho más que a hacer caer en el lazo al ser, a apropiarse mágicamente el ser del mundo. Ya invoque el Mal, ya invoque el Bien, bajo el punto de vista de los hombres reales, Goetz no es nunca —como se lo decía Nasty antes de su "conversión"— más que *"un estrépito inútil"*. Mucho ruido para nada, y el fracaso a cada vuelta. La Ciudad del Sol será quemada por los campesinos en guerra y todos sus habitantes muertos por haberse negado a unirse a ellos. Goetz se convierte en el hombre más detestado de toda Alemania, por haberse negado a ponerse a la cabeza de sus tropas, y sus tentativas de santidad, de ascetismo, abortan lamentablemente. Y cuando al fin vuelve Heinrich, al cabo de un año y un día para juzgar a Goetz respecto a la manera en que ha mantenido su apuesta, es el propio Goetz quien le "apunta" la acusación. Porque comprende que ha hecho trampa toda su vida, que no podía dar realmente unas tierras que no eran suyas, y que los campesinos no las han recibido realmente, ya que carecen de los medios para conservarlas; que no pudiendo gozar de esos bienes, ha querido utilizarlos al menos para una comedia de desprendimiento, que no ha dado más que para destruir y que ha queri-

do que su bondad fuese más devastadora que sus vicios; que siempre ha detestado a los pobres, que ha querido explotar su gratitud para avasallarlos y que después de haber violado las almas por la tortura se disponía a violarlas por el Bien.

...Monstruo o santo, lo mismo me daba; yo lo que quería era ser inhumano... He querido asombrar al Cielo para escapar al desprecio de los hombres... (Imitando a Heinrich): *No has cambiado de piel, Goetz, sólo has cambiado de lenguaje. Has llamado amor a tu odio a los hombres y generosidad a tu furor de destrucción. Pero sigues siendo semejante a ti mismo: un bastardo, y nada más.*

Un bastardo, un histrión: *"...Todo no era más que embuste y comedia. ¡No he obrado! Sólo he hecho gestos."* Pero este histrión va a manifestar aquí que no todo es en él histrionismo. Su misma lucidez tiene por móvil una profunda exigencia: *"Señor, si nos negáis los medios de obrar bien, ¿por qué nos habéis dado su intenso deseo? Si no habéis permitido que yo me vuelva bueno, ¿de dónde viene que me hayáis quitado el deseo de ser malo?... Con todo, es curioso que no haya una salida."*

Y esta salida, no tardará Goetz en inventarla. Pero necesita antes liberarse de su público, escapar de la fascinación de la galería, volver a encontrarse sobre el suelo, al nivel de una existencia real. Ahora bien, su público era Dios: *"Yo me preguntaba a cada minuto lo que podía ser a los ojos de Dios. ¡Ahora ya conozco la respuesta! Nada. Dios no me ve. Dios no me oye, Dios no me conoce... El silencio es Dios. La ausencia es Dios. Dios es la soledad de los hombres. Si Dios existe, el hombre es nada; si el hombre existe... Heinrich, te voy a comunicar una travesura enorme: Dios no existe."*

Por primera vez, Goetz va a sentirse solidario de los demás hombres, embarcado con ellos. *"...Yo nos libro. Se acabó el Cielo. Se acabó el Infierno: sólo existe la Tierra."* Y esta liberación inaugura su verdadera conversión:

GOETZ.—*Lo comienzo de nuevo todo.*
HEINRICH, sobresaltado.—*¿Comienzas de nuevo qué?*
GOETZ.—*La vida.*

Y como Heinrich, que ha elegido el ser condenado por Dios para eludir el juicio de los hombres, no quiere dejarle esta posibilidad, Goetz se defiende contra él y lo mata. Así, aquella nueva vida comienza con un homicidio: *"La*

comedia del Bien ha terminado con un asesinato. Es preferible: así no podré volverme atrás."

Goetz, por lo tanto, quiere sinceramente "*ser un hombre entre los hombres*". Ha comprendido lo absurdo de la no violencia y que es preciso "*comenzar por el comienzo*", es decir, por el crimen: "*Los hombres de hoy nacen criminales, y tengo que reivindicar mi parte en sus crímenes, si quiero mi parte en su amor y en su virtudes. Yo quería el amor puro: ¡bobadas!; amarse es odiar al mismo enemigo: compartiré, pues, vuestro odio. Yo quería el Bien: ¡necedad!; sobre esta tierra y en estos tiempos, el Bien y lo Malo son inseparables: acepto ser malo para ser bueno.*" Es lo que decía Nasty al comienzo: "*Es demasiado pronto para amar. Compraremos el derecho de amar derramando sangre.*" Y Sartre volverá a decirlo en *Saint Genet*: "*No somos ángeles y no tenemos el derecho de "comprender" a nuestros enemigos; todavía no tenemos el derecho de amar a* todos *los hombres.*"

Sin embargo, Goetz no ha comprendido todo aún: le queda un último paso que dar. Nasty, el jefe de los campesinos, ha ido a buscarle porque sólo él puede arreglar la situación. Se recurre a su capacidad de jefe, y Goetz no quiere ya ser jefe: "*Pido servir a tus órdenes como simple soldado... No he nacido para mandar. Quiero obedecer.*" Reconocemos, naturalmente, la necesidad de disciplina que habíamos notado en Hugo: la necesidad de aturdir y de domar una conciencia demasiado ágil. Pero hay otra cosa. Cuando Goetz era jefe, lo era para dominar a los demás: preocupado ahora por la igualdad y no queriendo ya ser más que un hombre entre los hombres, necesita humillar en sí mismo al jefe y rebajarlo hasta el nivel del soldado; igualmente, no imagina más medio para escapar de su soledad que el de fundirse con la masa. Simple resto, pero muy significativo, de su actitud pasada.

GOETZ.—... *Los jefes están solos: yo quiero hombres por todas partes: alrededor de mí, por encima de mí, y que me oculten el cielo. Nasty, permíteme ser cualquiera.*

NASTY.—*Ya eres cualquiera. ¿O es que crees que un jefe vale más que otro?*

Esta vez, Goetz no tiene ya escapatoria. La trampa de la situación se ha cerrado por completo sobre él; los datos del problema han sido al fin alcanzados y definidos en toda su pureza. Es preciso que Goetz decida si ama o desprecia a los hombres: si les prefiere el valor absoluto

de su actitud y el significado para él mismo de su compromiso entre ellos, es que no ha cesado de despreciarlos; pero si elige el amor, será para preocuparse desde luego no ya de lo que se hará ser al ayudarles, sino de lo que hará para ayudarles. No se le pide que se humille en la obediencia y el anonimato, sino que renuncie a exteriorizar ante todo esta preocupación de sí mismo, que hasta este momento ha transformado en gestos todos sus actos. ¿Qué va a decidir? Su soledad es total, ya que Dios ha muerto y que no podrá siquiera —si se pone a ayudar a estos hombres— compartir con ellos esa conciencia de su común condición. Pero en el momento mismo en que llega a la desesperación, Goetz descubre que el propio Nasty está solo —"*...yo, que odio la mentira, miento a mis hermanos para infundirles el valor de hacerse matar en una guerra que odio*"— y sin recursos contra su soledad, su derrota y su angustia. Nasty es el jefe reconocido de los campesinos, y la vida le ha sido siempre fácil entre ellos; y he aquí, sin embargo, que desespera, lo mismo que Goetz. En este hombre que, por primera vez, sufre justamente por encontrarse separado de los hombres, Goetz advierte al fin que la soledad no es privilegio suyo, que no es *su* mal, sino la condición misma que debe afrontar permanentemente aquél que trata de encontrar a los demás. "*Tomo el mando del ejército.*"

Y como uno de los jefes se niegue a obedecerle, le apuñala; y luego advierte a los demás, algunos de los cuales pensaban ya abandonar la lucha, que no tolerará la menor flaqueza entre las tropas.

GOETZ.—*...Proclamad inmediatamente que todo soldado que trate de desertar será ahorcado... Estaremos seguros de la victoria cuando nuestros hombres me teman a mí más que al enemigo... He aquí que comienza el reinado del hombre. ¡Hermoso principio! Vamos, Nasty, seré verdugo y carnicero.*

Experimenta breve desfallecimiento.

NASTY, poniéndole la mano en el hombro. —*Goetz...*

GOETZ.—*No tengas miedo, que no flaquearé. Les infundiré horror, ya que no tengo otra manera de amarlos; les daré órdenes, ya que no tengo otra manera de obedecer; permaneceré solo con ese cielo vacío sobre mi cabeza, ya que no tengo otra manera de estar con todos. Hay que hacer esta guerra, y yo la haré.*

Consagraremos más adelante algunas páginas al ateísmo sartriano, y ya hemos entrevisto que su significado esencial se encuentra en la preocupación práctica de realizar la humanidad, de fundar el reinado humano. Pero no nos parece inútil, antes de abandonar *Le Diable et le bon Dieu*, precisar un poco las relaciones entre esta preocupación práctica y el amor de los hombres, de lo cual se trata a menudo en esta obra.

"*He hecho los gestos del amor*, se quejaba Goetz, *pero el amor no ha venido: habrá que creer que no estoy dotado.*" Habrá que creer, sobre todo, que había habido de su parte algún equívoco sobre el amor. Un equívoco bastante parecido a aquél en el que incurre Hugo al declarar: "... *En cuanto a los hombres, no es lo que son lo que me interesa, sino lo que podrán llegar a ser.*" Un equívoco que procede de un menosprecio. Se recordará la respuesta de Hoederer: "*Y yo los amo por lo que son. Con todas sus canalladas y todos sus vicios.*" Ahora bien, todo sucede como si Goetz se esforzara en experimentar por ellos los sentimientos de Hoederer pero según la actitud de Hugo. Como es natural, no puede lograrlo, y los desprecia en tanto mayor medida cuanto mayor es su fracaso en encontrarlos amables. Pero es que, de hecho, cuando pretende amarlos como lo que son, se fía de la omnipotencia de su amor —de su *intención* de amar— para transformarlos ya hasta hacerlos amables: de donde su furor, contra sí mismo más aún que contra ellos, cuando se da cuenta de que no lo son. Hoederer ama en ellos todo lo que son; Goetz sólo ama en ellos esa pasta humana que su amor pretende modelar a su guisa. El Amor de Goetz, es la Revolución de Hugo: será necesario que los hombres se plieguen a ellos. Pero ocurre que los hombres, y tanto más cuanta mayor conciencia han adquirido de su inferioridad, no aman al Amor que les cae del cielo, y que si la Revolución puede ser pensada de treinta y seis maneras por montones de gentes que disfrutan de ocio suficiente para inquietarse por ello, a fin de cuentas, los que la deciden y la hacen son los únicos que realmente la necesitan. Sucede, dicho de otro modo, que los hombres —cualesquiera que sean su voluntad débil, sus taras y su mediocridad— acaban siempre por negarse a ser pasta humana y materia prima en manos de esos artistas que se preocupan tan noblemente de esculpir en lugar de ellos y para el porvenir de ellos. Y he aquí, por

ejemplo, lo que piensan del amor que algunos pretenden profesarles:

GOETZ.—...*Si me he despojado de mis bienes, ha sido por amor a ti y a tus hermanos.*

KARL.—*Entonces, ¿me quieres?*

GOETZ.—*Sí, hermano mío, te quiero.*

KARL, triunfante.—*¡Se ha traicionado, hermanos! ¡Nos está mintiendo! Fijaos en mi jeta, y decidme cómo me podría querer alguien. Y vosotros, muchachos, ¿os creéis dignos de cariño?*

Lo que Goetz se había al principio ocultado a sí mismo es que, para poder amar a los hombres, es preciso ante todo haberse puesto *a su alcance:* al alcance de sus golpes, con esto puede bastar. Pero él había querido mantenerse por encima de ellos y quererlos sin dejar de juzgarlos, sin dejar de despreciarlos: quererlos a pesar de ellos mismos. El amor no es ni un derecho, ni un lujo, ni un deber de moral: el amor se dirige al prójimo y no es amor más que si lo tiene en cuenta. No se ama sólo con decidir amar, si aquellos a quienes se ama no están en disposición de amarnos igualmente. El amor exige la reciprocidad, y no hay reciprocidad más que entre unas *conciencias* comprometidas, cualesquiera que sean sus situaciones respectivas, en una común empresa. Goetz no estaba en el mundo de aquellos hombres a quienes quería amar, porque no había emprendido nada *con* ellos. Así, seguía siendo para ellos el señor, el que, haga lo que haga, jamás será el igual de ellos:

Este os ha dado sus tierras.
Pero, ¿podíais vosotros darle las vuestras?
El podía elegir entre dar o conservar.
Pero, ¿podíais vosotros rescatarlas?
A aquél que da un beso o un golpe,
Devolvedle un beso o un golpe;
Pero a aquél que da sin que vosotros podáis devolver,
Ofrecedle todo el odio de vuestro corazón.
Porque vosotros erais esclavos y él os esclaviza,
Porque vosotros estabais humillados y él os humilla más.

Tal vez pueden medirse las eventuales consecuencias, en relación con el ateísmo, de una reacción de este orden, dirigida no ya contra el amor de tal o cual hombre, sino contra la creencia en un "Dios de Amor"...

POR EL MISMO

Si Goetz es un impostor, se debe a que ha nacido en la impostura, a que el mundo, en cuanto apareció en él, le ha vuelto imposible toda verdadera postura. Si hace trampas es porque está falsificado. Si su amor se retuerce sobre sí mismo y si ignora la modestia, es porque no ha sido amado más que por altruismo: por unos hombres que, considerándole una basura, se glorificaban de amarle a pesar de todo. Así, ha sido penetrado hasta lo más secreto de sí mismo por esa mirada del otro, bajo la cual descubría ser a la vez objeto de desprecio y pretexto para nobles actitudes. La falsedad, en él, no es el fruto de un capricho: es un estatuto casi original; porque, indudablemente no estaba falsificado *"por naturaleza"*, como Mathieu creía estarlo, sino que fue la Sociedad la que, desde su infancia, lo falsificó al no recibirle en su seno más que para hacerle sentir en todo momento que estaba excluido de ella. Existe además en la obra misma de Sartre un fiador para esta situación: Goetz el Bastardo es un personaje de teatro, pero Jean Genet es una persona real y su aventura real ofrece impresionantes analogías con el drama de Goetz.

Jacques-Laurent Bost, Jean Cau, Jean Genet y Sartre, en el bar del Pont-Royal

Expósito, criado por la Asistencia pública, Jean Genet, confiado a una familia campesina del Morvan, se ve tratado de ladrón por un pequeño hurto que comete cuando tenía aproximadamente diez años. Robaba sin saberlo, como un sonámbulo, para poner remedio a su soledad y a su angustia, para darse la impresión de detentar ese mundo que no era el suyo, en el que se le recibía, pero sin que pudiese jamás sentirse en él como en su mundo propio.

He aquí que un cajón se abre; una manita se alarga...

Cogido in fraganti: *alguien ha entrado y le mira. Bajo esa mirada, el niño vuelve en sí. Hasta entonces no era nadie, y de pronto se convierte en Jean Genet. Se siente cegador, ensordecedor: es un faro, un timbre de alarma que no cesa de sonar. ¿Quién es Jean Genet? De allí a un momento, todo el pueblo lo sabrá... Tan sólo el niño lo ignora, y continúa, en el miedo y la vergüenza, su repiqueteo de despertador. De pronto*

...una palabra vertiginosa
Venida del fondo del mundo, anula el bello orden...

Una voz declara públicamente: "Eres un ladrón". Tiene diez años.

Esto ha ocurrido así o de otra manera. Según parece, hubo faltas y castigos, juramentos solemnes y reincidencias. Poco importa: lo que cuenta es que Genet ha vivido y no cesa de revivir ese período de su vida como si no hubiese durado más que un instante.

Es el instante del despertar: el niño sonámbulo abre los ojos y advierte que está robando. Le descubren que es *un ladrón y admite su culpabilidad, abrumado por un sofisma que no puede refutar: ha robado, luego es ladrón: ¿hay algo más evidente? Sorprendido, Genet considera su acto, lo mira por todas sus caras; no hay duda: es un robo, y el robo es un delito, un crimen. Lo que él* quería *era robar; lo que él* hacía *era un robo; lo que él* era: *un ladrón. Una voz tímida protesta aún en él: él no* reconoce *su intención. Pero pronto, la voz se calla: el acto es tan luminoso, tan claramente decidido, que es imposible engañarse sobre su naturaleza. Trata de volver atrás, de comprenderse; pero es demasiado tarde: ya no se encuentra. Ese presente de deslumbradora evidencia confiere su significación al pasado: Genet* recuerda *ahora que ha decidido cínicamente robar. ¿Qué se ha producido?*

Casi nada en suma: una acción emprendida sin reflexión, concebida y llevada a cabo en la intimidad secreta y silenciosa en que él se refugia a menudo, acaba de pasar a lo objetivo. *Genet se entera de lo que* es objetivamente. *Este* paso *decidirá su vida entera.*

Al instante se opera la metamorfosis: Genet no es nada que no fuera antes, y, sin embargo, ya no se reconoce. Expulsado del paraíso perdido, desterrado de la infancia, de lo inmediato, condenado a verse, provisto de repente de un "yo" monstruoso y culpable, aislado, separado, en una palabra, trocado en canalla..., La vergüenza del pequeño Genet le descubre la eternidad: es ladrón de nacimiento, y lo seguirá siendo hasta su muerte; el tiempo no es más que un sueño: en él se refracta su naturaleza perversa en mil fragmentos, en mil pequeños latrocinios, pero no pertenece al orden temporal; Genet es un ladrón: he ahí su verdad, su esencia eterna. Y, si es ladrón, será preciso que lo sea siempre, en todas partes: no sólo cuando roba, sino cuando come, cuando duerme, cuando da un beso a su madre adoptiva; cada uno de sus gestos le traiciona y revela a la luz del día su índole infecta: en todo momento, el maestro puede interrumpir su dictado, mirar a Genet a los ojos y exclamar con voz fuerte: "¡Ahí está un ladrón!" En vano creerá merecer la indulgencia confesando sus faltas, dominando la perversidad de sus instintos: todos los impulsos de su corazón son igualmente culpables, porque todos expresan igualmente su esencia.

Sería preciso seguir del comienzo al fin esta paciente descripción en la que Sartre nos muestra al niño Genet convirtiéndose en lo más profundo de sí mismo, en *objeto para los otros*, extraño a sí mismo, distinto de sí mismo. Porque lo han convencido de que él era el Mal, pero el Mal precisamente es el Otro, es lo que no se puede jamás ser. *"El resultado más inmediato es que el niño está falsificado."* Su verdad para los otros —esa verdad que le viene de fuera, esa sentencia— contradice su más íntima certidumbre de sí mismo, y será la segunda la que sacrifique a la primera. No se *siente* malo, pero está solo en sentir esto contra todos, y lo natural es que sean los otros los que tengan razón: los otros, los hombres honrados, los hombres de bien, los justos, los que hacen el mundo y son sus propietarios. Se esforzará, pues, celosamente en poner en duda, en pasar en silencio lo que para él es la evidencia misma. Es el negro sintiéndose

culpable ante los blancos, y es Lizzie teniéndole por culpable porque la Sociedad le tiene por tal: *De todos modos, debes de ser una buena ficha, para tener a toda la ciudad contra ti... Dicen que un negro siempre ha hecho algo... A pesar de todo, no es posible que se equivoque una ciudad entera...*"

Y Lizzie confiesa que no comprende nada, que ya no sabe dónde está. Pero aunque lo supiera, trataría en vano de explicárselo a los demás. También Goetz niño debió de querer hacerse comprender; pero en vano: las personas honradas no pueden *comprender* a aquellos a quienes han calificado de malos, porque esto sería admitir para ellos la posibilidad de serlo también. Habiendo situado el mal en *otra parte*, habiéndolo proyectado sobre ciertos seres, se niegan a considerar a esos seres como ambiguos, buenos y malos a la vez, para no tener que descubrir los compromisos y los embustes de su propia honradez. De hecho, Sartre no ha puesto en escena la infancia de Goetz, pero he aquí al niño Genet esforzándose en comunicar a otros el conocimiento de su estado:

Debió de exclamar más de una vez que era desgraciado... ¿Qué quería decir precisamente? Que se perdía en sí mismo, que no lograba sentirse culpable y, sin embargo, se empeñaba en juzgarse severamente; que le parecía ser a la vez un monstruo y una víctima inocente; que no tenía ya confianza en su voluntad de enmendarse y que, sin embargo, sentía un miedo atroz de su destino; que estaba avergonzado, que deseaba que se borrara su falta, aun sabiéndola irremediable; que se moría de deseos de amar, de ser amado; que sufría sobre todo por aquella exclusión atroz e incomprensible; que suplicaba que le hiciesen volver al seno de la comunidad y que le dejasen recobrar su inocencia. Ahora bien, esto es precisamente lo que no es comunicable. Comprender realmente la desgracia de Genet sería renunciar al maniqueísmo, a la idea cómoda del Mal, al orgullo de ser honrado, revocar el juicio de la comunidad, casar su sentencia; sería preciso que la gente honrada sintiese vergüenza de sí misma. Sería preciso, en fin, que admitiesen la reciprocidad. La desgracia de una viuda, de un huérfano, es algo que se siente placer en comprender: mañana mismo podemos perder a nuestro padre, a nuestra mujer, a nuestro hijo; son desgracias admitidas, que comportan un ceremonial

conocido de todos. Pero comprender la desgracia de un joven ladrón, sería admitir que yo puedo robar a mi vez. Se comprende que la gente honrada se niegue a ello. "¡Bien merecido! No haber robado. Te mereces todo lo que te sucede." El hombre de bien se marcha, y el niño se queda solo.

"Su aventura es haber sido nombrado." La aventura de Genet, nombrado ladrón; de Goetz, nombrado bastardo; del Negro, tratado de negro. *"Era ladrón,* dice Genet: *seré el Ladrón." "Nací bastardo,* dice Goetz: *seré el Traidor." "¡Negro cochino!, dice un poeta negro. Pues bien, ¡sí!, soy un cochino negro y prefiero mi negrura a la blancura de vuestra piel."* Pero, ¿qué significa para Sartre tal actitud? En su proyecto mismo, en su pretensión a lo absoluto, le parecía condenada al fracaso: *"Ese realismo duro y cínico, precisamente porque se encarniza en querer la totalidad de lo real, permanece totalmente ineficaz."* Por lo demás, *"el carácter común de estas reacciones de agresividad, es que vienen demasiado tarde... Cuando Genet toma la resolución de robar, ha perdido ya la iniciativa."* En fin, hemos visto que Goetz era a la vez idealista y conservador: tal es el caso de todos los "intocables", de todos los parias, cuando deciden tomar a su cuenta *"el ostracismo de que han sido víctimas, para no dejar su iniciativa a sus opresores".*

El Negro blande en vano su negrura durante todo el tiempo que los blancos conservan sobre él un dominio efectivo. La soledad de Goetz volvería a caer en la elección absurda de estar solo, si no se decidiera a vivirla poniéndola al servicio de los campesinos. Y la victoria de Genet sobre la Sociedad, sancionada por el esnobismo de los burgueses y la amistad de algunos intelectuales, no sería otra cosa que una victoria abstracta, a la vez total y totalmente inoperante, si no sacara partido de ella —traicionando esta vez en plena realidad— para obligar a *esa sociedad burguesa* a descubrir su propia imagen en la mirada de sus víctimas.

La aventura personal de un hombre, por singular que ella sea, no adquiere valor humano sino desde el momento en que le coloca en la posibilidad de reconocer a los demás hombres y de querer la humanidad. Resulta de esto que toda aventura es singular, y que en el principio es una misma cosa, para cada uno de nosotros,

afrontar el mundo (la situación que se le ha hecho en el mundo) y afrontar su propia soledad. Los otros, naturalmente, están ahí desde el comienzo; estaban *ya ahí;* obsesionaban nuestra conciencia aún antes de que ésta llegase a ser efectivamente conciencia de sí mismo. Resulta de esto que *"lo importante no es lo que hacen de nosotros, sino lo que nosotros mismos hacemos de lo que hacen de nosotros"*. Y aquí se ve por qué Sartre ha podido sentirse apasionado —realmente afectado— por la aventura de Genet. Cincuenta pasajes de su libro son testimonio de ello; citemos algunos.

Ese estupor infantil. . ., el estallido de esa almita desesperada. . ., el joven Caín, el niño maldito, el niño acosado, el niño falsificado. . .

Por la opción que han adquirido sobre su ser las personas honradas han puesto a un niño en la necesidad de decidir prematuramente de sí mismo. . . Ha elegido vivir, ha dicho contra todos: seré el Ladrón. Yo admiro profundamente a este niño que se ha querido, *sin desfallecimiento, a la edad en que los demás sólo estábamos ocupados en hacer el bufón servilmente para agradar. Una voluntad tan feroz de sobrevivir, una valentía tan pura, una confianza tan loca en el seno de la desesperanza darán su fruto: de esta decisión absurda nacerá veinte años más tarde el poeta Jean Genet.*

. . .La inversión no es el efecto de una elección prenatal, ni una mala formación endocriniana, ni aun el resultado pasivo y determinado de complejos: es una salida que un niño descubre en el momento de sentir que se asfixia.

Tratado de ladrón a los diecisiete años, Genet se hubiese reído: es la edad en que se liquidan los valores paternales. . . Pero ha sido un niño al que se ha sorprendido, un niñito tímido, respetuoso, sensato. Educado en la religión, en los mejores principios, se le ha inculcado un amor tan apasionado del Bien, que desea la santidad más que la fortuna. Tampoco cuenta con el recurso de defenderse acusando: los adultos son dioses para esta almita religiosa. Está acosado: la moral en nombre de la cual se le condena, ha sido tan profundamente inculcada que forma cuerpo con él mismo. . . En el peor de sus extravíos, permanecerá fiel a la moral de su infancia; la escarnecerá tal vez, la odiará, tratará de arrastrarla con él al cieno: pero "la crisis original" la ha grabado en él como un hierro candente. Suceda lo que suceda, en ade-

lante, haga lo que haga, sea cualquiera la salida que invente, hay una cosa que le está ya vedada: aceptarse. *La ley de su conciencia es el desgarramiento. Hasta la "crisis", vivía en la "dulce confusión" de lo inmediato, ignoraba que fuera una persona: se entera de ello y, a la vez, de que esa persona es un monstruo... Bajo el dedo que le acusa, es una cosa sola para el ladroncillo descubrir que es él mismo y que es otro que todos... Para colmo de ironía, la soledad atroz del niño suscita un acuerdo más exquisito en aquellos que le condenan: cuando bautizan a un malvado, las personas honradas se sienten en una fiesta, se apiñan para cerrarle el paso mejor, y con un poco más llegarían hasta quererse... Causa horror a los hombres de bien, pero no puede sentir horror de ellos. El único sentimiento que conserva en su corazón es el amor. Un amor humillado, vedado, que busca vergonzosamente, humildemente ocasiones para manifestarse... El niño quiere a sus jueces, trata de acercarse a ellos, de fundirse hasta perder la conciencia en esa unanimidad que él ha provocado: no encuentra otro medio que el de compartir la repugnancia que les inspira, el de despreciarse con el desprecio de ellos. La trampa funciona bien: Genet se desgarra con sus propias manos; ahí le tenemos convertido en un objeto absoluto de horror.*

A *ese* homúnculus *se le plantea una sola cuestión: el hombre; el niño Genet es un producto inhumano para el cual el hombre es el único problema. ¿Cómo hacerse aceptar por los hombres? ¿Cómo llegar a ser un hombre? ¿Cómo llegar a ser uno mismo?*

No comprende nada de lo que le sucede; se busca a tientas y no se encuentra: un niño muerto le sonríe tristemente del otro lado de un cristal, los senderos que llevaban al bosque están cerrados; una maldición, una culpabilidad atroz le abruman: es un monstruo, siente pasar sobre su nuca el aliento de ese monstruo, y cuando se vuelve no encuentra a nadie; todo el mundo puede ver al enorme canalla, y él solo no lo ve. Distinto de los demás, es distinto de sí mismo. Niño mártir, niño público, los otros le han cercado, penetrado, circulan en multitud y a sus anchas por dentro de su alma... Para nadie es la sociedad más terriblemente presente que para ese niño al cual pretende rechazar. No es un hombre: es una criatura del hombre, enteramente ocupada por los hom-

bres; lo han producido, fabricado pieza a pieza; en ese alma no se ha dejado entrar un soplo de aire.

Había en otro tiempo en Bohemia una industria floreciente que parece haber desaparecido: se tomaba a unos niños, se les partían los labios, se les comprimía el cráneo, se les tenía metidos día y noche en una caja para impedirles que crecieran. Con este tratamiento y con otros de la misma especie se hacía de ellos unos monstruos muy divertidos y de excelente rendimiento. Para hacer a Genet, se ha utilizado un procedimiento más sutil, pero el resultado es el mismo: se ha tomado un niño y se ha hecho con él un monstruo por razones de utilidad social. Si queremos encontrar, en este caso, a los verdaderos culpables, volvámonos hacia las personas honradas y preguntémosles por qué extraña crueldad han hecho de un niño su chivo expiatorio.

Niño público, falso niño, niño falsificado... Se ha tomado un niño y se ha hecho de él un monstruo... Escuchemos ahora a Kean el Comediante: *"Los hombres serios necesitan ilusión: entre dos tretas, les gusta creer que se puede vivir y morir por otra cosa que el queso. ¿Qué hacen? Toman un niño y lo truecan en engañifa."* Y también: *"Kean murió niño.*[1] (Risas.) *¡Callad, asesinos, vosotros lo habéis matado! ¡Fuisteis vosotros los que tomasteis un niño para hacer de él un monstruo!"*

Genet el Ladrón había sido trocado en monstruo con fines de edificación; Kean el Comediante lo había sido con fines de diversión. En ambos casos, se trataba de razones de utilidad social. Al uno se le transforma en chivo expiatorio; las personas serias se tranquilizan a su costa: son el Bien ya que él es el Mal. Al otro se le transforma en apariencia; las personas serias se distraen a su costa: por intermedio de él, unas veces ascienden mágicamente al heroísmo, a la grandeza, y otras, acarician el Mal, como se sueña en el suicidio, con toda irrealidad, con toda inocencia.[2]

---

[1] *"Muerto cuando tenía corta edad, Genet lleva en sí mismo el vértigo de lo irremediable.*

[2] *"En los días feriados, el hombre de bien no tiene inconveniente en meterse durante unas horas en un pequeño local barato, y allí paga a unos actores para que le ofrezcan una comedia. Pero siempre teme que tal diversión vaya royendo poco a poco todas sus actividades serias. Los griegos arrojaban piedras a Tespis acusándole de mentir; la Iglesia se negó durante mucho tiempo a enterrar a los cómicos en tierra sagrada; nuestras sociedades de hormigas olfatean en la representación teatral cierto peligro oscuro."*

Y si se ha hecho de Kean un monstruo, es porque —lo mismo que Genet— era un bastardo: frente al príncipe de Gales, *"extremadamente bien nacido"*, él es *"extremadamente mal"* nacido. *"Soy bastardo, comprende usted..."* "Acerca del interés que presentaba a sus ojos la aventura de ese comediante, Sartre ha dado los detalles siguientes:[1] "Lo interesante es el "verdadero" Kean, bastardo —es decir, culpable en la Inglaterra puritana—, humillado. Kean payaso, saltimbanqui, del oficio. Nació, como sabéis, en Londres, en 1787. Su madre estaba un poco prostituida, y él sufrió no poco a causa de ello. Era muy orgulloso. Su comportamiento, durante su vida entera, se explicará por esta infancia humillada..."

Kean es Genet, Goetz, Hugo, Orestes. Más exactamente, es su perfecta *representación*. "Es el Mito del Actor, dirá Sartre. El actor que no cesa de representar, que representa su vida misma, y ya no se reconoce, no sabe ya quién es. Y que, finalmente, no es nadie." Por lo mismo, este Mito resulta, pues, ser el del Intelectual, a la vez bastardo, traidor y comediante: por excelencia, *el Impostor*.

Kean es "actor". Hay en este término mismo un extraordinario poder de irrisión, y esta irrisión es la que debe afrontar ante todo aquél que acepta encararse con su condición; *"¿Comprendéis que yo quiera pesar en el mundo con mi verdadero peso? ¿Que esté harto de ser una figura de linterna mágica? Van ya para veinte años que estoy haciendo gestos para agradaros; ¿comprendéis que pueda querer hacer actos?" "No soy nada... Juego a ser lo que soy. De cuando en cuando, Kean hace la comedia a Kean; ¿por qué no voy a tener mis fiestas íntimas?" "...No hay nadie en escena. Nadie. O tal vez un actor que está representando a Kean en el papel de Otelo... Yo no existo realmente, hago que existo." "...No puede hacerse actriz,* se oirá decir la pequeña Ana. *¿Creéis que es preciso representar* bien? *¿Represento bien yo? ¿Tengo voluntad? Se es actor como se es príncipe: de nacimiento. Y nuestra voluntad no puede nada contra esto... No se representa para ganarse la vida. Se representa para mentir, para mentirse, para ser lo que no se puede ser y porque se está harto de ser lo que se es. Se representa para no conocerse y porque se conoce uno*

A fin de cuentas, se va al teatro —se tiene la suficiente libertad de espíritu para no contar con el peligro—, pero negándole *a priori* toda posibilidad de eficacia y jurándose no dejarse impresionar.

[1] En una entrevista publicada en las *Lettres françaises* (núm. del 12 de noviembre de 1953).

demasiado. Se hacen papeles de héroe porque se es cobarde, y de santo porque se es malo; hacemos el papel de asesino porque nos morimos de deseos de matar al prójimo; representamos porque somos embusteros de nacimiento. Representamos porque amamos la verdad y porque la detestamos. Representamos porque nos volveríamos locos si no representáramos. ¡Representar! ¿Sé yo, acaso, cuándo estoy representando? ¿Acaso hay un momento en el que cese de representar? Miradme: ¿odio a las mujeres, o hago el papel de que las odio? ¿Es que hago el papel de atemorizaros o de asquearos, o es que tengo, muy real y muy perversamente, el deseo de haceros pagar por los demás?"

Pero de lo que Kean se queja aquí y refiere a su situación de comediante, ya hemos visto que era precisamente el sino de toda conciencia lúcida. Mathieu se lamentaba de no poder sentir verdaderos sufrimientos; Orestes envidiaba las densas pasiones de los vivos; Hugo no lograba experimentar la realidad de sus sentimientos; Garcin reclamaba la tortura real para evitar su dolor de cabeza, fantasma de dolor; y Heinrich confesaba: *"son los otros los que sufren, no yo. Dios ha permitido que me persigan los dolores del prójimo sin sentirlos jamás..."* Goetz hubiese querido ser Hilda, para sentirse al fin herido en su carne por la realidad y por el sufrimiento de los pobres; y he aquí lo que dice Kean: *Sufro como un condenado...*

ANNA.—*¡Kean!*

KEAN, estudiando, en tres tonos diferentes.—*¡Sufro como un condenado! ¡Sufro como un condenado! ¡Sufro como un condenado! ¿Qué entonación prefiere usted?*[1]

Pero los sufrimientos de Genet, se dirá, ¿no eran más que un juego? Evidentemente no. Ahora que, hay el sufrimiento, y hay su manifestación. Porque el sufrimiento es subjetivo, pero escapa al propio sujeto, si no se da cierta objetividad al expresarse, al aparecer, al hacerse

[1] *"Nosotros,* dice además, *cuando nos sucede una desgracia, tenemos que fingir la emoción para sentirla."* Pero a todo hombre le sucede. Nuestros sentimientos no son estados. La tristeza no es una cualidad de ser que se instalase en nosotros, y no estamos tristes sino en la medida en que nos hacemos tristes. Somos *conciencia del ser,* y hay que decir que no lo *somos.* Así, no cesamos de perseguir a nuestros sentimientos y de tratar de asegurarnos de ellos remediando la inconsistencia que los caracteriza. *"El dolor no es* ante todo *una plenitud silenciosa que gozase atrozmente de sí misma. Es ante todo una* carencia... *Es un vacío obsesionante que se vive en el nerviosísimo, que querría ser plenitud, que* hace *en vano* el papel *de plenitud."*

ser *fuera*, en el mundo y ante los ojos de otro. Ahora bien, ¿qué sucede si otro se niega (como Slick y Georges con respecto a Hugo, como Karl y los campesinos con respecto a Goetz) a admitir nuestro sufrimiento? ¿Y si estamos condenados a sufrir en la soledad y fuera del mundo de los hombres? Ocurre que nuestro sufrimiento se irrealiza, igual que el de aquel judío de dieciséis años hecho prisionero el 42, aún antes de que hubiese oído hablar de la Resistencia, y que se entera un día de que van a fusilarle como rehén.

Las personas mayores habían pretendido fabricar un mundo en el que él pudiese vivir, a cambio de lo cual le habían reclamado su confianza, y él se la había dado: era para asesinarle. En nombre de esta confianza ciega, del optimismo que ellas le habían inculcado, en nombre de su juventud y de sus proyectos infinitos, tenía *que rebelarse. Pero, ¿contra quién? ¿A quién apelar? ¿A Dios? No creía en él. Y aunque hubiese creído, por otra parte, esto no hubiera alterado en nada la situación: Dios permitía que le mataran; era del partido de las personas mayores. Esta rebelión cerrada entre paredes se hacía tanto más violenta cuanto que se sentía ineficaz: los gritos que se saben no escuchados envuelven un horrible silencio. Su negativa cambiaba de significado: no se trataba ya de rechazar una muerte inevitable, sino de morir diciendo uno. Como no podía tolerar que este "no" fuese un simple soplo, un aliento que las paletadas de tierra que caerían sobre su boca habrían de sepultar con él, se negaba para obligar a lo absoluto a cargar con su negativa, para que el éter o todo otro fluido incomprensible se convirtiese en una memoria eterna en la que su rebelión quedase grabada para siempre. Aquel "no" le aseguraba la inmortalidad: su alma, separada del cuerpo, no sería más que un* no *inmortal. Pero lo absoluto es ciego y sordo: no conocemos el diamante que puede rayar el éter; la negativa se transformaba en hechizo mágico, y era vivido al revés: ya que debe, por esencia, dirigirse* a alguien, *el niño se negaba* para que ese alguien naciera, *para dar a lo absoluto oídos. Automáticamente, se* volvía imaginario: *sus gritos, sus lágrimas, los golpes que daba en la puerta, se los hurtaban; se daba cuenta de que habían puesto a un actor en su lugar. Entonces, se quedaba helado en el estupor y se preguntaba vagamente qué Dios de cólera, no contento con haberlo condenado a muerte, le obligaba a morir en la insinceridad. Ese*

Dios, sabemos que es el hombre. El secreto de estas comedias forzadas reside en esto: hay situaciones que sólo se pueden tolerar, pero tolerar es imposible porque el hombre se define por el acto; cuando la acción es reprimida por el mundo, se interioriza y se irrealiza, se representa; reducido a la impotencia, el agente se convierte en actor. Tal es precisamente el caso de Genet: su voluntad ociosa pasa a lo imaginario: comediante a pesar suyo, su repulsa del mundo no es más que un gesto.

Así ocurre con Kean, el "verdadero" histrión: "*Has de saber que yo estaba poblado de gestos: los tenía para todas las horas, para todas las estaciones, para todas las edades de la vida. Había aprendido a caminar, a respirar, a morir.*" Kean, enamorado de una mujer que se burla de él, acaba de insultar al público (incluido el príncipe de Gales y un par de Inglaterra), al salirse de su papel, en la escena: un verdadero *crimen* a los ojos de todos. "*¿Era un acto o un gesto?... Me tomaba a mí mismo por Otelo, y a la otra, que estaba riendo en su palco, la tomaba por Desdémona. Un gesto sin alcance, del cual no le debo cuentas a nadie: los sonámbulos no son responsables.*" Pero no: era un acto... "*Era una acto, ya que ha arruinado mi vida...*" Quizá, *sin embargo, no era un acto más que en sus efectos: "¿Acaso he querido yo este cri-*

Dibujo de Robert Lapalme

men? ¿O lo he soñado? ¿He querido arriesgar mi fortuna y mi vida? ¿Acaso no me figuraba que seguía gozando de la inmunidad de los bufones? Bueno, era un suicidio en broma. ¡Pero habían cargado la pistola, y el gran Kean se mató de veras!"

Y esta inquietud misma, por sincera que sea, llega a ser una buena inquietud, una inquietud representada; esa pregunta que era la de Hugo, ese problema vital que era el de Genet, los vemos teatralizados y engalanados con un atavío muy shakespeariano: "*...¿Un acto o un gesto? He aquí el problema.*" Pero, una vez más, la Comedia no es la dote del comediante profesional. Kean poseído por Hamlet, es igualmente Orestes poseído por la moral aristocrática de los grandes hombres y de los grandes ejemplos, o Genet poseído por los prestigios de la santidad; y no se puede evitar el pensar aquí en la descripción que ha hecho Marx de los burgueses revolucionarios poseídos por el espíritu de los romanos de la República y luego del Imperio.[1] Así es como la tradición, la cultura o los valores de época vuelven a apoderarse por detrás de nuestras intenciones, pervirtiéndolas y falsificándolas aún antes incluso de que hayan tenido tiempo de expresarse. Todo hombre representa un papel, repite una figura clásica, elige al fin el realizarse en tal o cual personaje que le sugiere su situación. Somos comediantes y estamos falsificados en la medida en que no inventamos realmente nuestro camino y nos dejamos acosar por el Otro, que nos dicta nuestras actitudes. El infierno son los Otros, presentes o ausentes. "No sufrimos únicamente a causa de los vivos, dice Marx, sino también a causa de los muertos. *¡El muerto se apodera del vivo!*"[2] Y Sartre: "*No me gustan las almas habitadas.*" Tal vez, en fin, no es por completo casual que la interrogación de Hamlet parezca evocada por la de Kean: ¿no es, en efecto, Hamlet, a la vez, el muerto-vivo que se deja devorar por un muerto y el indeciso que se cree un hombre de acción? "*Yo me tomaba*

[1] "En las tradiciones de austeridad clásica de la República romana, han encontrado (ellos) los ideales y las formas de arte, las ilusiones que necesitaban para disimularse a sí mismos los límites burgueses de su lucha y para mantener su pasión a la altura de la gran tragedia histórica." "Los héroes, lo mismo que los partidos y las masas de la Revolución francesa, han realizado, con indumentaria romana y de acuerdo con un estilo romano, la tarea de su época, la tarea de liberar y de constituir la sociedad burguesa moderna." "...Lutero ha revestido la máscara del apóstol Pablo, la Revolución de 1789 a 1814 se vistió sucesivamente de República romana y de Imperio romano." *(El 18 Brumario de Luis Bonaparte.)*

[2] Prefacio a *El Capital.*

por Kean, que se tomaba por Hamlet, que se tomaba por Fortinbrás."[1]

De un modo o de otro, todo hombre sufre por ser, en el interior de sí mismo, otro que él mismo. Al menos, durante todo el tiempo que pretende *ser* cualquiera... Porque es una actitud de mala fe que transforma en obligación de representarse a sí mismo lo que no es originalmente otra cosa que la condición misma de la realidad humana: ese "representarse" que hay en ella, esa inasible distancia que la separa de sí misma y que es su libertad. De esta distancia, algunos se dan cuenta y otros no. Pero aun aquellos mismos que se dan cuenta de ella, la interpretan diversamente de acuerdo con sus situaciones respectivas. Cada cual la descubre, en efecto, en un contexto que le es propio y según los accidentes de su historia personal.

El bastardo —por la discusión que pesa sobre él— se encuentra evidentemente bien situado para descubrirla. Pero el joven Lucien, por ejemplo, tendrá su experiencia a la mañana siguiente misma de aquella noche que ha pasado en la habitación de sus padres, y como primera consecuencia del choque que en ella ha recibido. Se preguntará ante todo si su madre es realmente *su mamá de veras"*; luego se persuadirá de que sus padres hacen un papel durante el día y son totalmente distintos de noche. Y él mismo terminará *representando el papel de huérfano.*

Era divertido, porque todo el mundo jugaba. Papá y mamá jugaban a ser papá y mamá; mamá jugaba a atormentarse porque su tesoro comía muy poco, papá jugaba a leer el periódico y a agitar de vez en cuando el dedo índice ante la cara de Lucien, diciendo: "¡Catapún, mocito!" y Lucien jugaba también, pero acabó por no saber ya muy bien a qué jugaba. ¿Al huérfano? ¿O a ser Lucien? Miró la botella del agua. Había en ella una lucecita roja que bailaba en el fondo del líquido, y se habría podido jurar que la mano de papá estaba en la botella, enorme y luminosa, con unos pelitos negros en los dedos. Lucien experimentó de pronto la impresión de que la botella jugaba también a ser una botella. Finalmente, apenas tocó los platos, y por la tarde sintió tanta hambre, que tuvo que robar una docena de ciruelas y estuvo a punto

[1] Quizá sea tiempo de señalar que no me fijo, en esta adaptación de una obra firmada por Alexandre Dumas, más que en lo que procede del propio Sartre. El cotejo es fácil, ya que los dos textos se encuentran reunidos en la edición Gallimard (1954).

de tener una indigestión. Entonces pensó que ya estaba harto de jugar a ser Lucien.

No podía, sin embargo, dejar de hacerlo, y todo el tiempo le parecía que estaba jugando... Nada de lo que le sucedía a Lucien era serio. Cuando se caía y se hacía un chichón, dejaba a veces de llorar y se preguntaba: "¿Realmente me duele?" Entonces, se sentía aún más triste y volvía a llorar con más fuerza.

Igualmente, le inquietará no sentir como una plenitud convincente, apremiante, irrecusable por sí misma, su amor hacia su madre. Y tratará de instalar en sí mismo esta plenitud, diciéndose en voz alta: "Quiero a mi mamá, quiero a mi mamá": "*...Pero su voz le pareció extraña, sintió un miedo espantoso y huyó de una carrera hasta la sala. A partir de aquel día, comprendió Lucien que no quería a su mamá.*"

Sabido es que Lucien volverá a encontrar más tarde el mundo de lo *serio*, llegando a ser jefe como su padre. Se hará poseer y fundar en su ser por los valores de su medio, de su clase. Tendrá *derechos*. Será *respetado* en sus convicciones: "*Lucien no quiere a los judíos*", y *justificado* hasta en su lecho: *su* mujer será "*el más voluptuoso de sus bienes*", "*el más tierno de sus derechos*". Pero, como le dice Roquentin a propósito de una joven pareja que almuerza en el restaurante en una mesa cercana a la suya: "*Una vez que se hayan acostado juntos, será preciso que encuentren otra cosa para cubrir el enorme absurdo de su existencia. Con todo... ¿es absolutamente necesario mentirse?*" Lucien encontrará otra cosa, naturalmente; y esa otra cosa estaba incluso, para él, ya encontrada: porque Lucien pertenece a cierta sociedad en el seno de la cual su lugar le estaba automáticamente reservado, asegurado; se le esperaba, tenía aún antes de nacer, un papel que representar, una misión que cumplir. "*El espíritu de seriedad*, dice Sartre, *que, como es sabido, reina en el mundo...*" Es una moral avergonzada de sí misma, una moral que sueña con confundirse con la necesidad (pero una necesidad "buena", la obligación del Bien) y que "*ha oscurecido todos sus fines para liberarse de la angustia*": el hombre "serio" "*lo es por estar* esperado *por tareas colocadas en su camino. Los objetos son exigencias mudas, y no hay en él más que la obediencia pasiva a esas exigencias.*"[1] "*Lo serio*, dice también Sartre,

[1] *L'être et le néant.*

es decir la relación original con el ser..."[1] El hombre honrado, el hombre de bien, el justo" *"se reserva lo serio"* y deja a los demás —a los artistas, por ejemplo— el dominio de las imágenes, el dominio de las apariencias. En cuanto a esto, escuchemos a Roquentin que describe a los Justos:

..."*Habían tenido derecho a todo* (los representantes de la flor y nata bouvillesa, cuyos retratos figuran en el Museo de Bouville): *a la vida, al trabajo, a la riqueza, al mando, al respeto, y, para terminar, a la inmortalidad.*" El negociante Pacôme, en particular, produce en Roquentin una fuerte impresión: "*Leí en sus ojos un juicio sereno e implacable. Entonces comprendí todo lo que nos separaba: lo que yo podía pensar de él no le afectaba... pero su juicio me traspasaba como un acero y ponía en discusión hasta mi derecho a existir. Y era cierto, y siempre me había dado cuenta de ello: yo no tenía derecho a existir.*" Pero para él, para Jean Pacôme, "*había sido muy distinto: los latidos de su corazón y los rumores sordos de sus órganos llegaban a él en forma de pequeños derechos instantáneos y puros. Durante sesenta años había hecho uso, sin desfallecimiento, del derecho de vivir. ¡Aquellos magníficos ojos grises suyos! Jamás los había cruzado la menor duda... Había hecho siempre su deber, todo su deber, su deber de hijo, de esposo, de padre, de jefe. Había reclamado también sus derechos sin debilidad...*"

Y luego escuchemos a Fred, que juega al Justo, cuando Lizzie, rebelada al fin, le amenaza con su revólver: "*¡Dispara! ¡Dispara de una vez! Ya lo ves: no puedes. Una mujer como tú* no puede *disparar contra un hombre como yo. ¿Quién eres? ¿Qué es lo que haces en el mundo? ¿Conociste siquiera a tu abuelo? Yo tengo derecho a vivir: hay muchas cosas que hacer y me están esperando.*"

Pero si el espíritu de seriedad "*reina en el mundo*", hay con todo algunas conciencias, conciencias de bastardos, de intelectuales, de traidores, conciencias fuera de la ley, que pueden denunciarlo. He aquí el Justo juzgado, he aquí la definición del "serio": "*¡Es una farsa! Todas esas personas están sentadas con gesto serio, comiendo. No, no comen: reparan sus fuerzas para llevar a buen término la tarea que los incumbe. Tiene cada una su pequeña terquedad personal que le impide darse*

[1] *Saint Genet.*

cuenta de que existe; no hay ni una que no se crea indispensable a alguien o a algo... Cada una de ellas hace una pequeña cosa y nadie está mejor calificado que ella para hacerla... Y yo estoy entre ellas, y si me miran, deben pensar que nadie está mejor calificado que yo para hacer lo que hago. Pero yo sé. Aunque no lo parezca, sé que existo yo y que ellos existen..."

Roquentin el Intelectual traiciona a la sociedad de los hombres: la Náusea le ha descubierto su contingencia, esta vida bruta, injustificable, *"esta vida que me es dada, dada para nada"*.[1] Se encuentra todavía entre los hombres pero ya sólo fingiendo estar entre ellos, y se siente radicalmente ajeno a su comedia humana. Esos seres que se han "calificado" y que se pasan el tiempo confirmándose entre ellos sus calificaciones, y que se hipnotizan sobre sus tareas para ocultarse que no tienen *"ninguna razón de existir"*, esos tramposos y esos sonámbulos..., no, decididamente, Roquentin no es ya uno de ellos: *"Creían que era como ellos, que era un hombre, y les engañé."*

Al adquirir la conciencia del carácter injustificable de la existencia, Roquentin se ha excluido del mundo, está fuera de él, como Orestes que no creía en nada, como Hugo que no lograba tomarse en serio, como Goetz el bastardo, como Kean el bastardo. Ha descubierto el juego, ha comprendido que todo el mundo jugaba, pero automáticamente se ha puesto él mismo fuera de juego, está solo. *"Tengo deseos de partir, de irme a cualquier sitio en el que esté realmente* en mi lugar, *en el que encaje... Pero mi lugar no es ninguna parte, estoy de más."* Y, naturalmente, todo el mundo está solo, cada uno de nosotros está *de más, todos somos bastardos;* pero hay los que se dan cuenta de ello, y los que, a fuerza de mala fe, llegan a ignorarlo. Para los primeros, el peligro estará —al reconocer su soledad— en pretender evadirse por cualquier medio que no sea el de los otros; porque, en el desprecio que sienten por el Bien, las ilusiones y la "seriedad" de los otros, es a los otros mismos a quienes desprecian: a los de Argos, a la multitud anónima, a los burgueses o a la canalla, en suma, a ese absurdo hormigueo

---

[1] Júpiter a Orestes (que pretende abrir los ojos a los de Argos): *"¡Pobres hombres! Vas a hacerles el regalo de la soledad y de la vergüenza, vas a arrancar los paños con que yo los había cubierto y a mostrarles súbitamente su existencia, su obscena e insípida existencia, que les ha sido dada para nada."*

de existencias ciegas a que se reducen nuestros semejantes cuando los miramos desde *otra parte*, cuando cesamos de sentirnos uno de ellos. Pero cualquiera que sea el medio que ellos elijan entonces y el sentido que pretendan darle, ese medio, al acusar su soledad, no les restituirá más que de una manera completamente efímera su consistencia perdida. Y es porque ellos no habrán superado en sí mismos *el orgullo* de ser ellos mismos, de no mantenerse ya más que por ellos mismos, es decir, *la vergüenza* de haberse descubierto un día dependientes, ligados al mundo a la vez que solos, excluidos de todo amor. Kean: *"Yo estaba enfermo de orgullo. El orgullo es el revés de la vergüenza"*; y, dirigiéndose al público: *"Había acabado por creer que me queríais... Evidentemente, si me hubieseis querido... Pero no hay que pedir demasiado, ¿verdad?"* El bastardo consciente, el paria, experimenta, en efecto, según la expresión de Sartre a propósito del niño Genet, *"una fabulosa necesidad de ser querido"*: ahora que ha reconocido la índole del "amor" que los otros le profesan, cuando les da el capricho de quererle; sabe que no despierta amor, pero que sirve de objeto a su compasión, a su sentimiento del deber, y que con este amor le tienen a distancia, que va dirigido en él al desgraciado o al payaso profesional, y jamás a su persona concreta, que no es, en fin, más que el medio de que disponen ellos para defenderse de él y del peligro que representa. Pero ellos, precisamente, cuando se encuentran entre sí, ¿se quieren más? Hemos visto a los Justos, a los hombres de bien, apiñándose y degustando juntos su exquisita honradez: *"Un poco más, y llegarían hasta a amarse..."* ¿Y los bouvilleses, ¿se quieren? *"Hay muchas personas que se pasean a orillas del mar, que vuelven hacia el mar unos rostros primaverales, poéticos; es a causa del sol, están de fiesta... No se conocen, pero se miran con un gesto de connivencia, porque hace tan buen tiempo y porque ellos son hombres. Los hombres se besan sin conocerse, los días de declaración de guerra; se sonríen cada primavera..."* Falso amor, que sólo le pide a los otros que no existan por sí mismos, amor tramposo fundado en el desconocimiento del otro, sentimiento vago y abstracto que no subsiste sino a costa de permanecer en el aire y que disiparía como una nube de humo el menor enfrentamiento real. Amor demasiado fácil y que no compromete a nada, amor impotente, tal es también el humanismo del Autodidacto: *"mis amigos son todos los*

Newsweek
TIME
Collier's

hombres"; todos precisamente para que no se trate de ninguno, para que no se corra el riesgo de ser considerado por ninguno. Comedia del Amor, en la que los seres no son ya más que símbolos, *figuras* encargadas de representar los grandes valores que hacen al mundo habitable y tranquilizan, sutilizando en él la existencia de los hombres. *"Ya ve usted muy bien que no quiere a esos dos. Tal vez no sabría reconocerlos en la calle... No es en absoluto respecto a ellos por lo que está usted enterneciéndose; se enternece usted por la Juventud del Hombre, por el Amor del Hombre y de la Mujer, por la Voz humana..."*

Por lo demás, todos los humanistas, cualesquiera que éstos sean, se odian entre sí: *"como individuos, naturalmente; no como hombres"*.

Así, el Bastardo se siente llevado a juzgar *el Mundo:* se siente excluido de todo amor, y esto le hace sufrir, pero sabe al mismo tiempo que el amor no existe, que los otros no se aman más entre ellos de lo que le aman a él mismo. De la misma manera en que el humanista ama a *todos los hombres,* es a todos los hombres juntos a los que el Bastardo condena. Tal es su gran tentación: consagrar su soledad trocándose en estatua del Solitario; oponerse a todos y denunciarlo todo, es decir, no atacar nunca nada ni a nadie; ser el Condenado: para los otros, el Diablo y su fascinante fracaso, pero al mismo tiempo, para sí mismo, Dios; estar equivocado a los ojos de todos para estar seguro de tener absolutamente razón. . . en otra parte. Si el Intelectual, el Bastardo, el Paria, son *impostores,* es porque revelan la impostura: es porque su actitud de perpetua revisión o simplemente la falsedad y el escándalo de su situación misma hacen aparecer la Comedia como verdadera esencia de la pretendida Realidad. Se han vuelto monstruos, traidores y comediantes; pero es entonces la totalidad de ese mundo del cual han sido excluidos la que corre el peligro de aparecérseles bajo las especies de la Comedia. Finalmente, para el Bastardo, *todo* será falsedad en el mundo humano, porque los únicos que no hacen en él verdaderamente trampas sólo son a sus ojos unas miserables larvas, unos cobardes, unos imbéciles engañados.

La tentación del Bastardo es conquistar su ser al nivel mismo de su mal: condenado por los otros, hará esta condena ineluctable condenándose a condenarlos a todos. Vale tanto como decir que se hará su cómplice y que se *condenará efectivamente* por esta pretensión de adoptar respecto a ellos el punto de vista de Dios. Se fingía ignorarle, se desconfiaba de él, se le mantenía en cuarentena, se le imponía un papel; pero he aquí que se atribuye uno, y es el del Juez solitario. Si inquietaba a los otros, era en la medida en que reintroducía entre ellos la negatividad de la conciencia, su poder de discusión; pero la moral de los otros, que es una moral del ser, se vuelve a apoderar de él por detrás y le deja burlado en el momento mismo en que cree liberarse de ella volviendo contra los otros su propio desprecio. Porque este rechazo al quererse absoluto, no puede sino anularse: al quererse pura, plan-

teándose para sí misma, la negatividad vuelve a caer en los lazos del Ser. La nobleza está a la vuelta, el idealismo, las grandes actitudes, los bellos gestos impotentes: el fracaso. Una conciencia infernal, únicamente preocupada de *ser la Lucidez*, vanamente encarnizada contra un mundo que la ignora, da vueltas en redondo, prisionera de sí misma, y no destruye jamás nada sino mágicamente, a costa de una real autodegradación.

En estas condiciones, será verdad, naturalmente, que el amor es para siempre imposible entre los hombres. Si las únicas conciencias suficientemente lúcidas para denunciar la comedia no saben más que responder a ella por una comedia de sentido inverso, si la negatividad no aparece jamás en el mundo sino para fijarse en él inmediatamente

bajo la forma de una negación abstracta e inoperante, entonces será el mundo humano entero el que dé vueltas en redondo y se pudra sobre sí mismo. La lucidez encuentra aquí su condena. Cierta lucidez: la que se toma a sí misma como fin. Ahora bien, la sociedad, por su parte, se defiende con toda su inercia, con su falaz poder de asimilación; los más firmes propósitos, las intenciones más nobles se pierden en ella como el agua en el arenal: así condena a replegarse sobre sí misma, para asegurarse al menos de sí misma, a la lucidez de las conciencias solitarias.

Pero frente a los Canallas o a los Cobardes, las grandes conciencias solitarias no son las únicas *conciencias* en el mundo. No hay en él más que parias de primera clase. No todos los bastardos son grandes capitanes o comediantes célebres; no todos los hombres preocupados por la libertad son hijos de rey o profesores de filosofía. Hay también los negros, los judíos y los proletarios, hay los norteafricanos... Son también bastardos y traidores.[1] Menos eminentes, como es natural, y sin duda menos "lúcidos": no son intelectuales. Pero, ¿habrá que decir que su lucidez es menor, o que es *de otra clase*?

Sabido es que Marx ha representado al proletariado como el verdadero filósofo, como la clase cuya liberación, suprimiendo las clases, sería la liberación de la sociedad entera y la realización de la filosofía. Se puede tener esta representación por un mito o por una figuración valedera del futuro humano, pero hay un punto que no parecerá

[1] *Bastardos,* ya que nacen descuartizados por una doble adscripción social: de hecho, constituyen una colectividad oprimida, humillada; de derecho, no hay más que una Sociedad, de la cual son miembros con el mismo título que los ciudadanos de la colectividad dominante (se trata aquí, naturalmente, del derecho ideal, al nivel, por ejemplo del preámbulo de nuestra constitución; la ley real, en sus disposiciones más concretas, sufre ya una muy sensible contaminación por el estado de hecho, y éste se impone al fin totalmente en la aplicación efectiva de las leyes).—*Traidores,* ya que esta situación híbrida les obliga a jugar a los dos paños y a combatir a sus opresores, o cuando menos a defenderse de ellos, con los mismos medios que de ellos recibieran: juegan el juego y no lo juegan; están además obligados a humillarse, aunque trabajan ya sordamente para no tener necesidad de hacerlo; no respetan más que en apariencia, y para mantener las posibilidades de un futuro en el que no tendrán nada que respetar. El carácter objetivo de traición es particularmente visible en el caso del proletariado, porque es el caso en el que la integración parece más avanzada y en el que, a la vez, el conflicto alcanza su mayor tensión, bajo la forma de *lucha de clases.* Pero habría que citar aquí todo *Orphée noir* [Orfeo negro], en el que Sartre estudia la situación de los negros cogidos entre dos culturas y obligados, para reconquistarse de la más íntima enajenación, a pasar por una fase de pura negatividad, a oponer a los blancos unos valores "negros", es decir, a volver contra ellos un lenguaje concebido por ellos y totalmente impregnado de una visión "blanca" del mundo.

discutible, y es el de que, en efecto, la afirmación de lo universal al nivel de la filosofía seguirá siendo abstracta y vana mientras los hombres no se dediquen a concretar este universal, a realizarlo creando entre ellos las condiciones de su funcionamiento. En este aspecto, toda filosofía es un idealismo, desde el momento que propone una Verdad sin indicar los medios de ponerla en obra, de facilitar su influencia sobre el mundo. Y el intelectual es un idealista, en la medida en que su conciencia, girando en el vacío como un mecanismo descompuesto, se plantea —y opone a la realidad— cuestiones que no pueden tener ningún sentido para la inmensa mayoría de los hombres, en las situaciones concretas que se les infligen. El colmo de la lucidez tiene aquí como reverso el colmo de la futilidad. Por el contrario, la lucidez de los oprimidos —más paciente, más simple, y a veces quizá "simplista"— tiene la ventaja de estar nutrida de necesidades materiales ineluctables y muy cotidianas. Los que sufren la opresión en su carne, aquellos cuya salud y la vida misma se encuentran constantemente amenazadas por dicha opresión, están obligados a *querer* algo y a *saber* lo que quieren.[1] Luchan por obtener resultados prácticos y tangibles, y su lucidez, por tambaleante que sea (para ellos, la situación es un poco abrupta), tiene sin duda más peso que tantas sutiles denuncias, soberbiamente seguras de sí mismas. No se preguntan, entre otras cosas, si sus sufrimientos son reales o fingidos: es ésta una idea que no pasa por sus cabezas. Pero si no quieren morirse de hambre, es preciso que caminen, y resulta que a sus ojos basta con esto para *justificar* el esfuerzo que hacen para seguir caminando...

La verdad del Bastardo está en esas colectividades bastardas; la verdad de Goetz está en la lucha de los campesinos contra los barones, y Genet (más próximo a los oprimidos, por sus años de prisión, sus infinitas tribulaciones y sus crueles sufrimientos, que los demás bastardos sartrianos) puede encontrar hoy la suya en la rebelión de los negros contra esa vergüenza de ser negros que les ha inculcado ante todo el amo blanco. El Bastardo, ya que ha vivido su bastardía sin tratar de disimulársela, se encuentra amenazado de reconocerse, tarde o temprano, en esos hombres que han sido como él reducidos a lo inhumano, acorralados en sus propios límites. Y lo que le

[1] Nasty: "...*Nosotros, no tenemos más que dos maneras de morir. Los que se resignan mueren de hambre, los que no se resignan, mueren ahorcados. A los doce años, ya sabes si te resignas o no.*"

dirán entonces, es lo que una exclusiva preocupación de sí mismo le había impedido ver durante largo tiempo: hay una historia del mundo; esta historia crea, en el seno de la condición humana, unas condiciones muy diversas para los hombres, según la época y el medio social en que los ha arrojado su nacimiento; y es, en fin, pasar al lado de lo real, bajo el pretexto de lucidez, el meterlos a todos en el mismo saco, el aplicar a todos los mismos criterios, el condenarlos a todos en nombre de su personal y solitaria experiencia. Porque la experiencia de ellos es colectiva, y es precisamente este carácter de prueba sufrida en común el que les permite tener acceso a una forma de lucha eficaz, capaz de introducir en el mundo humano *cambios reales*. ¿Cómo el Bastardo, ineficaz por sí mismo no sería sensible a esta eficacia? Será sensible, a veces, hasta la fascinación...

Pero también hará la prueba de una nueva forma de bastardía. Goetz era bastardo en relación con un Mundo estático, al que consideraba en bloque desde el exterior, y que de este modo irrealizaba, condenándose a la impotencia. El conflicto no era ya más que entre él mismo y él, a propósito de ese Mundo imaginario. Ahora bien, he aquí que acepta penetrar en el mundo real, comprometerse en él y tomar partido en las luchas que lo dividen: desde ese momento, el mundo se anima, adquiere una dimensión de historia; ya no se trata de pasear por su superficie indiferenciada una hosquedad que a veces le rasguña al azar, sino de reconocer en él las fuerzas que se afrontan y comprender, por ejemplo, que si los nobles han podido llegar a ser *"las antorchas terrenas"*, no deja de tener esto relación con el hecho de que los campesinos han sido mantenidos en la esclavitud, y que a su vez, esta situación no es ajena al hecho de que no tienen nada de seductor ni de amable. *"Los pobres me hacen morir de aburrimiento; les disgusta todo lo que a mí me gusta." "¡Qué feos sois! Pueblo de lémures y de larvas, doy gracias a Dios por haberme mostrado vuestras almas; porque he comprendido que me había equivocado: es justo que los nobles posean el cielo, porque tienen un alma altiva; es justo que vosotros caminéis a cuatro patas, porque no sois más que unos cerdos."* Anteriormente a su decisión de unirse con ellos, Goetz los despreciaba; pero los trataba sobre todo por omisión, y el Mundo al cual pretendía oponerse estaba esencialmente definido por la nobleza, respecto a la cual su actitud era ambivalente, como, según

hemos visto es la de todos los parias en una primera fase de su rebelión contra la casta dominante. Kean no se siente vivir sino cuando ve la posibilidad de pegarle a un lord o de acostarse con su mujer, y esto es lo que él llama *"vengarse de la nobleza;* pero confiesa también: *"Los príncipes me intimidan".* Y Goetz: *"...Quiero a los nobles... Los asesino un poco, de vez en cuando, porque sus mujeres son fecundas y hacen diez por cada uno que mato. Pero no quiero que me los ahorquéis a todos."* Y esto, a causa de que tenía entonces necesidad de ellos, precisamente para definir ese Mundo al cual había decidido oponerse para siempre porque le habían quitado el derecho de gozar de él *como un noble.* Al unirse con los campesinos, Goetz supera una vez más su bastardía original: la había superado la primera vez al decidir *ser el Excluido;* pero decide ahora vivirla en lo relativo, y su desgarramiento provendrá de ser un jefe a los ojos de los demás cuando no querría ya ser más que uno de ellos, verse hecho prisionero del personaje que es, en el momento en que consiente al fin el salir de sí mismo. En una palabra, Goetz no puede ignorar que, mandando a los campesinos en interés de los campesinos, él mismo no es precisamente un campesino.

Ha comprendido que *obrar* realmente, no era "obrar según uno mismo" y tratar de fundarse *en la propia* libertad, sino superar en sí mismo ese "sí"[1] que constituye un obstáculo para las exigencias de la universalidad y emprender la tarea de fundar el mundo sobre la libertad. El verdadero *sujeto,* el sujeto actuante, el que no está condenado a ver trocarse en gestos todos sus actos, es aquél que logra despojarse de su "yo", superar en sí mismo todo "carácter", toda preocupación de *ser* cualquier cosa, toda tentación de dejarse "aprisionar" en una *naturaleza* cualquiera. Así, se hace capaz, a la vez, de tender subjetivamente a lo universal y de emprender concretamente en el mundo humano actos particulares que tienen como sentido último el hacer advenir lo universal. Pero aquí es donde aparece la dificultad con la que se encuentra Goetz enfrentado. Emprender esos actos es, en efecto, comprometerse en ellos, recibir de ellos cierta figura, encontrarse marcado y caracterizado por ellos a los ojos del otro. Es entrar en el mundo de las conciencias-objetos, de las con-

[1] Y esa triste preocupación del "en cuanto a sí"...

ciencias que se tratan mutuamente como objetos. ¿Es posible mantenerse en él en tanto que sujeto? Es decir, no dejarse poseer en él de nuevo por un carácter, una función, un "yo". Es decir, en fin, conservar en él una eficacia real. Volveremos sobre esta cuestión cuando hayamos podido reunir todos los elementos que nos permitan aventurar un comienzo de respuesta.

Al menos, se puede ya comprobar que, a pesar del orden cronológico de las obras, el bastardo Goetz llega más lejos que el bastardo Kean en los caminos de la libertad. Se ha lanzado fuera de sí mismo, se ha entregado a los hombres, y ya no es a pesar de sí mismo: en cierta manera está con ellos en la misma relación de generosidad cuyo bosquejo habíamos captado entre Hoederer y Hugo, ya que confía en su lucha para humanizarlos y ya que ellos mismos se entregan a su competencia y a su lealtad para proseguir esta lucha en condiciones mejores. Y sin duda, habría incluso que añadir que esta generosidad se hace aquí más convincente, al no estar favorecida en su origen por una reciprocidad de simpatía.

Después de *Le Diable et le bon Dieu*, se debía esperar lógicamente un teatro de lo colectivo, en el que volverían a encontrarse en plena acción a unos hombres que habrían anteriormente experimentado las mismas dificultades que Goetz en "pasar a los actos", y en el que se plantearía, entre otras, la cuestión que acabamos de evocar, por ejemplo.

Sin duda, Sartre parece ahora orientarse, en efecto, hacia un teatro de este género. Todavía le era preciso abarcar la situación total del Bastardo, y sacar a escena a este Actor, infligiéndole el papel de los papeles, el de Comediante: lo cual es alcanzar al fin el Mito en toda su pureza. En Kean, el Bastardo está por entero poseído por él mismo, se ha convertido en el Monstruo perfecto, el Monstruo sagrado (excremento e ídolo a la vez): esa pura Apariencia de sí mismo a que precisamente se reduce, cuando decide transformar en Pasión del Solitario la soledad original que ha reconocido en él (en tanto que conciencia), a partir de la que se le ha infligido en tanto que paria.

Así ocurre con Baudelaire, cuya madre volvió a casarse cuando él tenía siete años. "*Abandonado, rechazado, Baudelaire quiso tomar por su cuenta este aislamiento. Reivindicó su soledad para que ella procediera al menos de él mismo, para no tener que sufrirla.* Experimentó *que era*

otro, *por el brusco descubrimiento de su existencia individual, pero al mismo tiempo afirmó y tomó por su cuenta esta alteridad, en la humillación, el rencor y el orgullo. En adelante, con un arrebato terco y desolado, se* hizo *otro: otro distinto a su madre, con la cual no formaba más que uno y que le rechazó, otro que sus camaradas despreocupados y groseros; se siente y quiere sentirse único hasta el extremo goce solitario, único hasta el terror.*

Era preciso purgar al Bastardo de esta elección del fracaso, exorcizar a ese comediante que ha dejado penetrar dentro de sí. Si Sartre ha elegido hacerlo escribiendo una comedia, es sin duda porque tendía, en cierto modo, a cerrar el círculo del Teatro sobre sí mismo, a conjurar lo Teatral, a liberar al fin la escena para otras representaciones... *Kean* termina con el siguiente cambio de réplicas, en el momento en que Kean abandona Inglaterra y a su "amigo" el príncipe de Gales, para acompañar a Wáshington a su futura mujer:

EL PRÍNCIPE.—*...Señor Kean, ¡es usted un ingrato!*

KEAN, yendo hacia él.—*¡Ah, monseñor; esa es una hermosa frase de teatro! Si usted quiere, será la frase final.*

(Se arroja en sus brazos.)

Si Kean nos ha parecido retrasado con respecto a Goetz, es en la medida en que no ha comprometido aún su bastardía en los conflictos reales de una sociedad real. Y la única colectividad bastarda que le ha atraído alguna vez no lo es precisamente: es una banda de truhanes, un montón de individualidades bastardas: sus *"compañeros de miseria"* en los primeros tiempos, sus *"amigos"* por la fidelidad que él les guarda y que no es, por otra parte, totalmente desinteresada *("Para ellos, soy un hombre, ¿comprendes?, y lo creen con tal fuerza que acabarán por persuadirme de ello").* En sí mismo y para sí mismo, Kean es el Traidor en estado puro. Hace trampas en todo, falsifica todo lo que toca. *"Las situaciones falsas son las que me hacen vivir";* pero si vive de jugar, no juega el juego del mundo que le hace vivir: *"El dinero hiede, Salomón. Tú puedes robarlo o, en último término, recibirlo en herencia. Pero el que tú ganas, no hay más que una manera de usarlo: ¡tirarlo por la ventana!"* "Políticamente", su traición queda sin efecto; no es más que un gesto. Pero hay que confesar que los gestos de Kean pueden llegar

a ser *inquietantes* para esos Justos que le mantienen: la moral que se desprende de ellos *("Goza, pero no poseas")*, precisamente contraria a la de los Justos, no puede aparecer a los ojos de éstos sino como el Mal; y el Mal es la Tentación, y cuando nos hemos hecho cómplices del Mal pagando para que resulte espectacular, ya no queda otra cosa que recurrir a la Policía para expulsar el Mal. Después de haberle trocado en monstruo, la Inglaterra puritana excluirá a Kean por segunda vez condenándole al destierro. Porque, en fin, aunque todo contribuya en esa época a mantener a Kean "fuera del asunto", al margen de la realidad, a poner *fuera de juego* a este perfecto Jugador, no deja de representar por ello, para aquellos mismos que han hecho su gloria, *"el oponente absoluto"* de que habla Sartre a propósito de Genet.[1] *"Me siento libre... No tengo nada, y por lo tanto, nada me tiene. Todo es provisional; vivo al día la más fabulosa impostura."*

El inconveniente de la impostura de un hombre es que se corre el peligro de que revele la nuestra. La hemos convertido en puro espectáculo y pretendemos mantenernos al otro lado de las candilejas; pero no estamos por completo al abrigo de los accidentes. Por poco que el comediante sepa que es Comediante, el espectáculo que nos da tiene posibilidades de *afectarnos*. Mientras se contente *con hacer el papel de Hamlet*, todo va bien: es un gran actor, está en escena, y el príncipe de Dinamarca es una ficción clásica, debidamente rotulada, comentada, aclarada, puesta en su lugar: una ficción-objeto entre todas las ficciones conocidas. Pero he aquí que se pone a *hacer el papel de aquél que hace el papel de Hamlet:* inmediatamente pierde esa simplicidad, esa unicidad de que le habíamos arbitrariamente revestido. El actor, en sí mismo, no era más que un papel; había alguien, por detrás, que desempeñaba ese papel. Pero si el actor no es ya un verdadero actor, la situación en la cual pensábamos estar con respecto a él se desmoronará y será nuestro estatuto mismo de espectador el que se nos aparecerá como un papel: el espectador, en nosotros, se irrealizará, volveremos a ser nosotros mismos pese a nosotros; correlativamente, ya no tendremos el recurso de pensar la apariencia como tal apariencia; la ficción se convertirá en

[1] Citando una fórmula de Merleau-Ponty: "Todo oponente es un traidor, pero no todo traidor es un oponente".

una falsa ficción y adquirirá fuerza de realidad.[1] El Mal habrá reintegrado nuestra subjetividad, donde se habrá reunido con el Bien de tal manera que ya no sabremos distinguirlos: habremos sido tan perfectamente traicionados, que ya no sabremos dónde nos encontramos y tendremos la sensación de que nos traicionamos a nosotros mismos. Puede ocurrir entonces que la seriedad de una vida bien ordenada tarde un tanto en recobrarnos o que ya sólo nos recobre de una manera insuficiente, y así nos sean reveladas de un modo duradero, en la vergüenza, nuestra *soledad* fundamental y nuestra esencial *impostura*.

"*Aquel que adquiere conciencia en sí mismo de esta contradicción explosiva* [entre lo que es para sí mismo y lo que es a los ojos del otro], dice Sartre a propósito de Genet, *conoce la verdadera soledad, la del monstruo, marrado por la Naturaleza y la Sociedad: vive hasta el extremo, hasta lo imposible, esa soledad latente, larvada, que es la nuestra y que tratamos de pasar en silencio.*" Y, a propósito de Baudelaire, en cuyos sentimientos *hay una especie de vacío interior*", a propósito de "*esa imposibilidad fundamental de tomarse por completo en serio*", Sartre vuelve a remitirnos a nosotros mismos: así como el Justo no puede dejarse llevar a *comprender* a Genet sin *aceptar* el Robo, la Traición y la Pederastia, es decir sin concebirlos, igualmente nosotros deberemos recor-

---

[1] Tal es precisamente el resultado a que tiende Genet cuando insiste en *Les Bonnes*, sobre todo en "Les Nègres", obra aún inédita, en recordar que los actores no son más que unos actores que están interpretando papeles imaginarios. Este es a sus ojos el único medio de sobrepasar el teatro hacia la realidad que ha escogido como objeto y hacer caer en la trampa a esta realidad, jugando el juego de la representación hasta invertirla en una efectiva *presentación*. Es el Amo de las Apariencias, que traiciona su propio dominio para asegurar en él el triunfo de la realidad. Automáticamente, se provoca la conciencia del espectador para que discuta el espectáculo como juego fascinante, a la vez que lo *realiza* como aspecto de su propio mundo: por esta recuperación de su libertad, de su negatividad, se pone a la conciencia en disposición de reconocerse a sí misma en las actitudes y los personajes que el autor le propone. Se encuentra, en fin, *comprometida*.

Describo aquí, como es natural, el caso en que la tentativa tenga pleno éxito. El de un verdadero fracaso no me parece que debe considerarse: si se presentara, estoy convencido de que no es el proyecto en sí el afectado, sino su realización (en el sentido en que es igualmente posible escribir una mala obra de forma clásica). Pero puede suceder que los resultados no sean decisivos: en ese caso, la tentativa correría el peligro de ser interpretada como una precaución bastante censurable tomada por el autor con respecto al espectador. Seguiría siendo una traición y un juego a dos paños, pero desprovistos esta vez de toda grandeza: el simple deseo de sacar partido de las ventajas de la teatralización, evitando sus peligros. La tentativa de Genet me parece responder bien a la única preocupación de arrancar al espectador de esa hipnosis, ya ritual en nuestra civilización, que le permite a la vez creer en el drama y no ser afectado por él.

dar, *"si queremos entrever los paisajes lunares de esa alma desolada, que un hombre no es nunca otra cosa que una impostura"*.

Kean es una impostura fabricada por determinada sociedad y que acaba por volverse contra ella denunciándole su propia impostura. El Traidor es aquél que ha sido arrojado a la soledad porque la Sociedad le culpaba y él no lograba reconocerse en sí mismo culpable. *"Estaréis solo si conocéis que ya no sois, a los ojos de todos, más que un objeto culpable, en tanto que vuestra conciencia, a pesar de sí misma, no cesa de aprobarse; estaréis solo si la sociedad os anula y no podéis aniquilaros."* Y sin duda, el Traidor "es un loco"; porque comienza por tracionarse a sí mismo, es ante todo *"otro que él"; pero, por eso mismo, "en el seno del grupo es el Otro y aquel por quien el grupo se conocerá como Otro"*.

Kean traiciona, una noche, al salirse de su papel para injuriar al príncipe de Gales, a lord Mewill y al Público. Pero si bien esta traición es la más espectacular, no es seguro que sea la más eficaz: el escándalo es demasiado claro, la indignación demasiado justificada, y además está colectivamente vivida. La verdadera traición reclama un estilo más insidioso. Y sin duda, Kean traiciona, en efecto, más verdaderamente cuando induce a cada espectador a plantearse solitariamente esta cuestión de la que dirá, en el curso de una conversación un poco tirante con el embajador de Dinamarca, que se la plantea a sí mismo: *"...Yo me pregunto si los sentimientos sinceros no son simplemente otra cosa que sentimientos de un papel mal representado."* Esos grandes señores que reprueban tal o cual de sus conductas, ¿no representan un papel, y no existe entre ellos y él la simple diferencia de que están haciendo el papel para algunas individualidades cómplices, con las cuales están en un pie de igualdad, mientras que él debe representar para mil personas de las cuales está radicalmente separado? A fin de cuentas, todo el mundo hace un papel y la impostura confesada acaba por desenmascarar la impostura que se avergüenza de sí misma. Y es que el Comediante consciente llega a una situación-límite: necesita representar lo mejor posible, ser un verdadero comediante, y cuanto más lo logra, más el hombre que hay en él, sintiendo restringirse su escaso margen de realidad, reclama ser otra cosa que un comediante. Así, le basta con representar para convertirse, en la escena y en su papel mismo, en un signo de contra-

BRASSEU
dans
KEAN
EXANDRE
ADAPTATION DE
N-PAUL
Mise en scène de PIERR
MAND PETIT
ORS et COSTUMES de A.T.
ation
OUS LI
11 H

dicción. Porque "interpretará" a la vez su papel y su drama real. Es su propio conflicto el que se encarnará en el de Hamlet, y, por esta vez, el vivo se apoderará del muerto. De hecho, Sartre ha señalado que el verdadero Kean había obtenido su primer éxito desempeñando el papel de Shylock en substitución de otro actor y renovándolo completamente: "Introdujo en el papel de Shylock su propia personalidad de bastardo. Lo esencial de su aportación al teatro es la de que representó en *lírico* un papel de composición."

Aquí está sin duda su más verdadera traición, que nos remite a la de Sartre escribiendo *Kean*. Y tal vez se ve ahora mejor en qué sentido el teatro de Sartre puede ser considerado por entero como un *teatro de la bastardía*. Porque traiciona al Espectador al hacerle adherirse a la denuncia de su propia impostura, traiciona a la Sociedad al representarla a sí misma como sociedad desgarrada, y por último, traiciona al propio teatro al obligarle a morderse la cola. Pero es porque ha comenzado por traicionar al Bastardo —su Protagonista—, descubriendo en él al Traidor, y la traición precisamente más inoperante: la del Comediante. Lo cual es sin duda la única manera de restituir al teatro su eficacia y —ya que a ello se llega por la condenación misma de los *gestos* y de los *papeles*— una última manera de jugar a dos paños. Pero si el hombre es originalmente contradicción (a la vez trascendencia y facticidad, sujeto para sí mismo y objeto para otro), y si la división de la sociedad contra sí misma viene a duplicar su desmembramiento, ¿cómo podría evadir la necesidad de estar aún —durante el tiempo mismo en que está trabajando en superar la contradicción— a la vez *en* su empresa, para hacerla progresar, y *fuera* para juzgarla, a la vez espontaneidad actuante y reflexión sobre el sentido de sus actos? El Teatro discutiendo la Realidad y discutiéndose a sí mismo en nombre de la Realidad, ¿no es una de las mejores maneras de provocar a la sociedad a infligirse en fin, ella misma, su propia duda sobre sí misma? *"Por la literatura... la colectividad pasa a la reflexión y a la mediación; adquiere una conciencia desgraciada, una imagen sin equilibrio de sí misma, que trata sin cesar de modificar y de mejorar."*[1]

Sintiéndose amenazado por este ejercicio público de la negatividad en el seno mismo de una Sociedad que él

[1] "Qu'est-ce que la littérature?" *(Situations II)*.

desearía que estuviese completamente llena de sí misma y absolutamente cerrada sobre sí misma, *"el Justo ideal no lee; toda literatura es para él sospechosa"*. Y es porque la literatura, en grados diversos, es siempre *comprometedora*. Leer es comprometerse en el universo del autor, puesto que no se puede, ya, captar el sentido de sus frases sin rehacer por su propia cuenta las operaciones según las cuales aquél las produjo —forma y sentido indisolublemente—: así, nos encontramos forzados a prestar adhesión a sus perspectivas aún antes de saber si las aprobamos o no. *"Es preciso afirmar si queremos comprender y entregarnos si queremos sentir."* ¿Qué decir, entonces, de una literatura que *se querrá a sí misma* comprometedora, y qué decir del teatro, y de un teatro que se querrá a sí mismo *teatro del compromiso*?

Desde este punto de vista, el inmenso interés del teatro reside en que lleva al máximo la tensión, esencial a toda forma de literatura, entre el llamamiento a la libertad y el recurso a los efectos más propios para fascinarla. Porque el autor debe esperar del espectador que otorgue confianza al drama y no cese de restituirle su verdad propia, más allá del cartón de los decorados, el absurdo mecanismo del telón, los aplausos, las llamadas a escena, los entreactos, más allá del físico mismo o la edad de los actores y esa especie de personalidad secundaria que, con frecuencia, han adquirido en la escena, a lo largo del desempeño de sus papeles anteriores. Pero a la vez, sabe que su obra no traspasará las candilejas sino en el caso de que consiga impresionar lo bastante la imaginación de ese mismo espectador, conmoviéndole, sorprendiéndole, violándole.

Más que todo otro género literario, el teatro recurre al embuste: no sólo hay que escribir "en grueso", ya que las réplicas se suceden rápidamente y el espectador no puede volver sobre ellas para comprenderlas mejor, sino que además hay que presentar actitudes... *teatrales*. El teatro es primordialmente *escenificación*, "mostración". Sobre las tablas, toda palabra, todo gesto, deben admitir cierta hinchazón, llegar a ser un tanto "monstruosos": el lenguaje se hace allí *elocuencia*, los sentimientos se declaman, los personajes y las situaciones se truecan en *mitos*. Es el dominio de lo mágico, de lo prestigioso, de lo grandioso. Y cuando Goetz aprende finalmente a superar su vergüenza y su orgullo, trocándolos por modestia, esta misma modestia se encuentra como hechizada: presa en

el círculo mágico de lo teatral, se convierte en una modestia heroica, en el heroísmo de la Modestia.

Ahora bien, hemos visto desembocar el teatro sartriano —con *Les mains sales* y después con *Le Diable et le bon Dieu*— en una denuncia de lo teatral (tendencia al heroísmo, a la pasión de lo absoluto, a las grandes actitudes y gestos definitivos), para culminar, en este aspecto, en el Mito del Comediante. Hemos visto que el Personaje por excelencia de este Teatro es el Bastardo: el que, colocado en una falsa postura en el mundo humano, se encuentra por ello en una situación de lucidez con respecto a las contradicciones de la conciencia y de las comedias que ésta se procura. Y hemos visto que el Intelectual es un bastardo. En *"el mundo "al margen" de los intelectuales"* es donde Genet, una vez conquistado su lugar en el seno de la sociedad de los Justos, ha elegido sus nuevas relaciones; en cambio —precisa al punto Sartre— no siente simpatía por los escritores y los artistas, *"semipayasos y semibrujos"*, por esos *"sacados de su ambiente"*, *"no lo suficientemente honrados para que los respete, ni lo bastante bribones para que les quiera"*, y que *"le recuerdan demasiado su historia."* Muy bien; pero la distancia entre el intelectual y el escritor corre el peligro de no verse siempre a la primera ojeada; y por ejemplo, en el caso del propio Sartre... creo que consigue bastante felizmente, en sus relaciones con los otros, no jugar al escritor. El lo es, indudablemente, y, con él, podemos estar seguros de que si caracteriza a los escritores como acabamos de verlo, no es a la manera como el fariseo designa fuera de él al pecado: en esos rasgos que Sartre les atribuye, debe de reconocer al menos algún aspecto de sí mismo.

Ahora bien, ¿no será este aspecto, precisamente, el que Roquentin se exaspera al descubrirlo en sí mismo: la necesidad de la aventura, la afición a lo novelesco, a lo heroico, a lo patético, a lo sublime? Un domingo por la noche, consigna en su diario: *"...Entonces sentí mi corazón henchido de un gran sentimiento aventurero... Al fin me sucede una aventura... me siento dichoso como un héroe de novela... Estoy completamente solo, pero marcho como una tropa que cae sobre una ciudad..."* Y a la mañana siguiente: *"¿Cómo pude escribir ayer esta frase absurda y pomposa?... Yo no necesito hacer frases. Escribo para poner en claro ciertas circunstancias. Desconfiar de la literatura... Lo que me desagrada, en el fondo, es haber estado sublime anoche. Cuando tenía veinte*

años, me emborrachaba, y luego explicaba que yo era un tipo por el estilo de Descartes. Comprendía muy bien que me hinchaba de heroísmo, pero me dejaba llevar, pues me gustaba. Y después, a la mañana siguiente, estaba tan asqueado como si me despertara en una cama llena de vomitaduras... Ayer, ni siquiera tenía la excusa de la embriaguez. Me exalté como un imbécil. Necesito limpiarme con pensamientos abstractos, transparentes como el agua." Finalmente, la noche de ese mismo día, Roquentin anotará que ha trabajado en su obra sobre el marqués de Rollebon "*con cierto placer*": "*Tanto más cuanto que eran unas consideraciones abstractas sobre el reinado de Pablo I. Después de la orgía de ayer, he permanecido todo el día severamente circunspecto. ¡No debía haber recurrido a mi corazón!...*"

Este debate entre la austeridad del intelectual y los excesos del hombre que se cuenta historias, podemos estar seguros de que no es únicamente el de Roquentin. Por poca atención que preste, el lector de Sartre no tarda en ver transparentarse en su obra *el héroe reprimido*, el enamorado de las grandes actitudes, de los bellos papeles y de las situaciones patéticas, el hombre que se imagina con frecuencia a sí mismo enfrentándose con una multitud sobrexcitada (Orestes en la escena final de *Les Mouches*), o interviniendo en el último momento para arreglar una situación que todo el mundo cree perdida (Goetz), o amenazado por un revólver y logrando persuadir a su agresor de que no dispare (Hoederer-Hugo, Fred-Lizzie). La más admirable "aventura", a sus ojos, ¿no es la historia *real* de Genet oponiéndose solo y victoriosamente a una sociedad entera?

Se advertirá además esta otra característica común a todos los ejemplos que acabamos de evocar: siempre es por la magia del verbo por la que el héroe llega a dominar la situación; el propio Genet no se hará admitir por aquellos que le habían excluido sino convirtiéndose en el Poeta. Hace aquí su aparición cierta forma de brujería, lo cual no tiene nada de sorprendente, ya que el hombre sigue siendo siempre, en cierta medida, "*un brujo para el hombre*": "*el mundo social es ante todo mágico*"[1] (y no podría dejar de serlo del todo más que convirtiéndose en *lo universal concreto*). A la vez que un héroe reprimido, es

[1] *Esquisse d'une théorie des émotions* [Bosquejo de una teoría de las emociones].

un mago reprimido el que se transparenta en la obra de Sartre: un hombre siempre más o menos tentado a recurrir a la seducción y a demostrarse que tiene un poder sobre el mundo por el solo ejercicio de su pensamiento.

Ahora bien, estos dos aspectos que acabamos de señalar —la grandeza[1] y la fascinación— se unen y coinciden precisamente en el Espectacular, es decir en el *Teatral*, y también, en un modo un tanto menor, en el *Novelesco*.[2] He aquí *el histrión reprimido;* he aquí reunidos el "semipayaso" y el "semibrujo", en el personaje del intelectual convertido en escritor. He aquí el Comediante perfecto, el perfecto Retórico *("la ley de toda retórica es que hay que mentir para ser sincero".–Saint Genet),* el Príncipe de las apariencias, el gran Falsificador, que acaba por hacer caer la verdad en la trampa de sus embustes y la simplicidad en la trampa de sus artificios *("imitaré lo natural hasta que se convierta en una segunda naturaleza".–Kean),* el Traidor que traiciona el Bien por el Mal y el Mal por el Bien (bajo los "personajes" de Genet, de Goetz o de Kean): el Autor, en fin, que tan espontáneamente se apasiona por esas ruedas diabólicas en las que el ser se trueca en no-ser y recíprocamente *(Saint Genet),* por esos *"actos de facetas"* en los que el Bien no se distingue ya del Mal (Goetz: *"He aquí un acto como a mí me gustan... ¿Es bueno? ¿Es malo? La razón se extravía.")* y por todas las formas de ese juego infernal en el que la conciencia se entrega al vértigo de una reflexión sobre sí misma indefinidamente reproducida (véase el tema de la diplomacia a la cuarta potencia, en Kean, acto I, escena 3).

Tal es, en una primera aproximación, el aspecto clandestino y "reprimido" de Sartre. La dificultad, para nosotros, estará en que según toda verosimilitud, no se trata precisamente en absoluto de una represión... Hay que comprender, en efecto, que en Sartre la necesidad de

---

[1] Tan atento a denunciar las falacias implicadas por ciertos valores morales, tales como la "nobleza", la "elegancia", etc., Sartre no vacila en emplear varias veces, y favorablemente, el término de *"grandeza"* en el curso de sus reflexiones sobre la aventura de Genet.

[2] Sobre este último punto, véase en particular: *La Nausée* (Roquentin, Annie), *Les Mains sales* (último diálogo entre Hoederer y Jessica), *Kean* (primer diálogo entre Kean y Anna Damby).

apelar a la libertad de los demás es tan viva, tan esencial como su necesidad de seducirlos. El Intelectual —el prosista-filósofo— concurre a su definición con el mismo título que el Escritor —fascinador en prosa, poeta por contrabando—. Tanto da decir que ninguna de esas dos postulaciones puede definirle ni aun parcialmente, y que su "definición", si se cree necesario esbozar una, no puede proceder más que de su tensión dialéctica.

De Roquentin, enamorado de la "aventura" y reprochándose el estarlo, a Genet, que no encuentra un camino hacia los hombres sino en la medida en que su poesía del Mal (falsa salida en el origen, solución falsificada, imaginaria y solipsista) le inclina a pesar suyo a la preocupación de comunicación que caracteriza a la prosa,[1] es toda la obra de Sartre la que aparece tensa, dramatizada por esta dialéctica.[2]

---

[1] Sabido es lo que piensa Sartre, en general, acerca de la empresa poética en nuestro mundo, en nuestra época. *"Los poetas son unos hombres que se niegan* a utilizar *el lenguaje. Ahora bien, como es en y por el lenguaje concebido como cierta especie de instrumento por el que se opera la búsqueda de la verdad, no hay que imaginarse que tiendan a discernir lo verdadero ni a exponerlo."* El poeta *"ha elegido de una vez para siempre la actitud poética que considera las palabras como cosas y no como signos"*; está *"fuera del lenguaje"*, *"ve las palabras al revés, como si él no perteneciese a la condición humana y que, viniendo hacia los hombres, se encontrase primero con la palabra como una barrera"* (y se comprende aquí en qué su situación puede, sin embargo, apasionar a Sartre, cuando se trata precisamente del Excluido, de una conciencia totalmente rechazada por los hombres y *"de la cual el hombre es el único problema"*: entonces, el recurso a la poesía —que es esencialmente el medio de excluirse a sí mismo— adquirirá como significado secreto la tentativa de franquear esa "barrera" que el lenguaje de los justos ha opuesto de una vez a un niño, definiéndole como "ladrón"). Finalmente, *"la poesía, es un pierde-gana"*, la elección del poeta es la elección del fracaso, el poeta es antirrevolucionario por esencia: *"Está seguro del fracaso total de la empresa humana y se arregla para fracasar en su propia vida, con el fin de atestiguar, con su derrota singular, la derrota humana en general." (Qu'est-ce que la Littérature?)*

Pero suplico al lector que no concluya con demasiada ligereza que Sartre no comprende en absoluto la poesía. . . Antes de llegar a tal extremo, reléase al menos —por ejemplo— el capítulo del *Saint Genet* titulado *"Un mecanismo que tiene el exacto rigor del verso"*.

[2] Notemos en particular que la discusión del héroe y del mago es evidente, a partir de los ejemplos mismos que hemos citado. Se acaba de ver en cuanto al carácter "salvador" de la poesía en Genet. Igualmente, ya que Hoederer el hombre verdadero y Fred el canalla obtienen resultados análogos por la magia del verbo, es que —unas veces generosidad y otras engaño— el lenguaje puede ser la mejor y la peor de las cosas. Por lo demás, la seducción por la palabra se mostrará inoperante en el caso mismo de Hoederer, cuando se ve amenazado una segunda vez, minutos más tarde, por el revólver de Hugo. ¿Y cómo no poner de manifiesto que, si la palabra ha llegado a superar la violencia en Hugo el intelectual, purificado por un momento de su tentación de heroísmo por su conversación con Hoederer, por el contrario es la eficacia de la palabra la que será negada por la violencia, en Hugo el trágico? *(". . .Yo vivía desde hace mucho tiempo en la tragedia. Para salvar la tragedia es por lo que he disparado.")*

Esta mutua y permanente discusión, en él, del Filósofo por el Comediante y del Comediante por el Filósofo, ¿por qué otro medio hubiese podido expresarla Sartre tan totalmente como en el teatro? Porque la verdad del teatro es poner en escena un *diálogo*. Pero la filosofía misma es diálogo: postula la reciprocidad de las conciencias. El Comediante, por el contrario, no se da en espectáculo sino para *fascinar*, es decir, para ser aprobado por unas libertades que no podría reconocer como tales, ya que se emplea precisamente en enajenarlas: cierto es que se dirige a los otros, pero no es en absoluto para dialogar con ellos, y la única respuesta que de ellos espera es la de su trastorno. Así, el teatro de Sartre se nos aparece secretamente poseído por un diálogo fundamental entre la actitud del Diálogo y la del Monólogo, entre la elección de la reciprocidad y la elección de la fascinación. Teatro de lo teatral, en el que el espectáculo se vuelve sobre el espectacular para discutirlo, en el que el dramaturgo —a la vez filósofo de la comedia y comediante de la filosofía— trasciende su propio conflicto haciéndose Demiurgo para denunciar lo demiúrgico, el teatro, aquí, se recobra totalmente, se identifica con su esencia misma y puede al fin cerrarse sobre sí mismo. Kean, en el papel de Otelo, y luego en el de Kean, monologa ante el público londinense del siglo pasado; Brasseur haciendo el papel de Kean, monologa ante el público parisiense actual, y Sartre, escribiendo *Kean*, persigue con nosotros, a través de tantos "diálogos" seductores, el más liberador de los diálogos.[1] El significado último de *Kean* es que el Comediante consciente no puede denunciar la comedia más que continuando representándola. Cuando Kean sustituyó súbita-

[1] Y para que el círculo quede realmente cerrado, Sartre ha hecho "casi auténtico" el personaje de Anna Damby, cuya presencia en la obra tiene, así, por efecto discutir todo "personaje": es, dice también Sartre, "el único casi puro, sincero, el menos *actor* en la vida". Todos los personajes de *Kean* están, por lo demás, reducidos a su "personaje", a su *"reflejo"*. Salvo el propio Kean, se entiende, que es el Comediante consciente, el Bastardo, es decir, el Filósofo, aquél a quien su misma situación hace capaz de descubrir el *"espejismo"* de la belleza, de la nobleza y del genio: *"...No somos más que reflejos"*, le dice a Elena, hablando de ella, de sí mismo y del príncipe de Gales; *"tres reflejos: cada uno de los tres cree en la verdad de los otros dos: he aquí la comedia"*. Pero Kean, sin Anna, ¿no se convertirá en negación pura? Anna es la solicitación de la vida, que induce a la conciencia a volver a comprometer su negación en el mundo de lo relativo, en tanto que negatividad *al trabajo*.

mente, en plena escena, la pasión celosa de Otelo por la suya propia, desconcertó sin duda al público, lo *sacudió*, pero sin abrirle en absoluto los ojos.[1] Provocó un escándalo absolutamente vano, y que le habría costado su libertad de no haber intervenido el príncipe de Gales en el último momento para conmutar por la de destierro la pena de prisión.[2] Pero es su actitud ulterior la que habrá de retener aquí nuestro interés. Le hemos visto tratando de persuadirse de que había obrado, y luego confesarse que no había hecho más que un gesto; ahora imaginará que ese gesto recobrará fuerza de acto si lo prolonga con un total repudio de su arte: pretenderá haberse convertido en "el señor Edmond", vendedor de queso. Se entiende que no se trata todavía más que de un alarde, de un golpe teatral cuyo espectáculo se ofrece a sí mismo en privado, de un simple gesto. *"Fortinbras y el señor Edmond,* explica furiosamente, *son de la misma especie: son lo que son y dicen lo que es. Puedes preguntarles el tiempo que hace, la hora que es y el precio del pan. Pero, sobre todo, no trates de hacerles representar una comedia."* Ya que ha estado loco hasta el punto de tomarse por Hamlet que se tomaba por Fortinbras, y que su locura se ha objetivado en fracaso, Kean renunciaría así a ser "Kean", es decir, *nadie*, una pura apariencia, para convertirse en *alguien:* "el señor Edmond", un Justo, un *"grueso pleno de ser" (Saint Genet).* Y éste, sería un acto sin duda, pero en el sentido mismo en que lo era el suicidio de Hugo. De hecho, a punto de arrojarse a lo Verdadero (es decir al Ser, a la pura positividad cuajada en sí), Kean protesta, como protestaba ya Goetz a punto de arrojarse al Bien. Goetz: *"El alba y el Bien han entrado en mi tienda y no estamos más alegres... Tal vez el Bien es desesperante..."*; Kean: *"Cuando el hombre es falso,*

---

[1] Se trata aquí, evidentemente del falso público de Kean en la obra de Sartre. Pero no ocurre lo mismo en cuanto al verdadero público de Brasseur, convertido en espectador de segundo grado y que recibe la "sacudida" a través de una especie de *reflexión* (en los dos sentidos del término).

[2] En este aspecto también, el Escritor es el Payaso. Escribe para un público de opresores o de cómplices de la opresión, y si se propone remitir a sus lectores y espectadores a sí mismos, el público, en desquite, finge haberse sólo divertido: sus más eminentes representantes se permiten jugar el hermoso papel de proporcionarle al escritor una situación privilegiada *("la inmunidad del bufón")* en el seno mismo de esta sociedad cuyos valores pretende discutir... Cuando Sartre y algunos otros le han pedido al Presidente de la República el indulto de Henri Martin, el Presidente de la República se lo ha negado; pero les ha concedido a Sartre y a Cocteau una rebaja de condena en favor de Jean Genet.

todo es falso en torno suyo. Bajo un falso sol, el falso Kean gritaba los falsos sufrimientos de su falso corazón. Hoy, ese astro es verdadero. ¡Qué sombría es la verdadera luz! Oye, Salomón, la verdad, ¡debería deslumbrar, debería cegar! Es verdad, es verdad *que soy un hombre acabado. Pues bien, no llego a creerlo."* Pero si Goetz se ha obstinado largo tiempo, Kean se evadirá muy pronto de esta tentación de lo absoluto: con ayuda de Anna, elegirá, parece, la paciencia de lo relativo. Y es porque habrá comprendido, en primer lugar, que es preciso, de todos modos, recurrir a la comedia para conseguir superarla: *"Se logrará poco a poco. Imitaré lo natural hasta que se convierta en una segunda naturaleza."* Finalmente, Anna y Kean marcharán a Wáshington, donde se casarán y . . .*representarán allí la comedia.*

INFIERNO Y BASTARDIA

USAR DE PRESTIGIOS para denunciar el recurso a lo prestigioso, apoyarse en apariencias para designar la verdad, poseer para mejor libertar, *seducir para liberar*, tal es sin duda el móvil fundamental del teatro sartriano. Hay en esto una empresa que a veces es bastante mal interpretada. Lo digo en todos los sentidos del término: Brasseur, por ejemplo, me parece haber falseado un tanto el papel de Goetz, inclinándolo hacia el de un tramposo que hubiese *decidido* hacer trampa, lo cual tendía a reducir la obra a su aspecto fascinante. Pero si Sartre, se preocupa de fascinar y de seducir, es porque todos nos encontramos, por diversamente que lo estemos, en situación de ser seducidos, y con otros fines completamente distintos de los suyos; si nos viola es para obligarnos a confesar que estamos *ya violados*, y que gozamos por estarlo. Si los fracasos de Goetz pueden afectarme (de otro modo que al nivel de un patetismo muy superficial), es en la medida en que él ayuda y en que yo no soy en modo alguno inocente de los fracasos que sufro: *"medio víctima, medio cómplice, como todo el mundo"*.

Lo que Sartre denuncia, por la magia del espectáculo, es la actitud "mágica" del hombre afectado por cierta "fe", que se hace poseer por un papel, por una "misión", y que no cesa de aturdirse y de cegarse para poder *tomar en serio* el personaje por el cual se encuentra así habitado. Teatro de la libertad, el teatro sartriano es indisociablemente un *teatro de la mala fe*. Porque la mala fe no es un mal que cae sobre nosotros como por accidente: es la

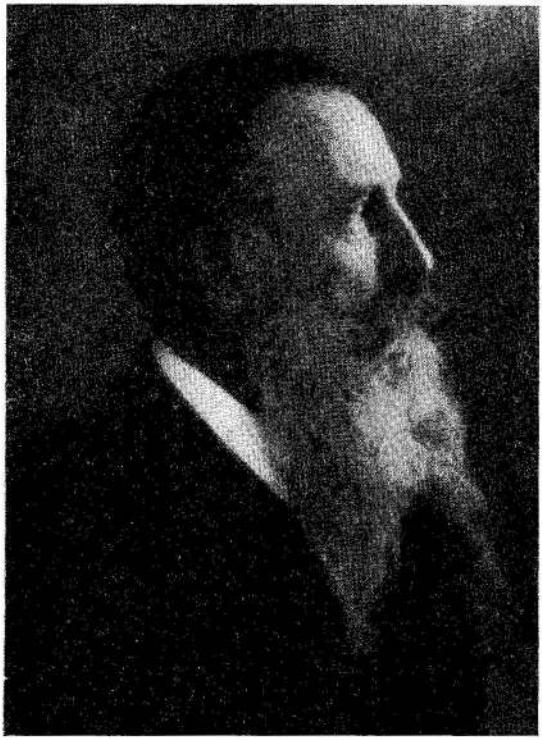
situación original de toda conciencia *en tanto que es libertad.*[1] Es la *ambigüedad,* el *desgarramiento,* la *contradicción,* los que definen el estatuto de nuestra existencia en tanto que entregada a sí misma...

De este teatro de la mala fe y de la bastardía, ¿quién otro podía ser su autor más que el Bastardo? El Bastardo es aquél que asume nuestra bastardía común y original; y todavía es preciso para ello que su situación particular le vede disimulársela como todos nosotros estamos tentados de hacerlo. Hemos visto enfrentarse en Sartre el Filósofo y el Comediante. Y se puede mostrar sin trabajo que todo filósofo se convierte necesariamente en comediante; porque la lucidez, para poder afectar a las conciencias engañadas (la libertad para poder llegar a las conciencias serviles), debe ante todo hacerse prestigiosa y dominadora (Sócrates juega con su interlocutor, maniobra con él, y es de una manera insidiosa como lo conduce a descubrir en sí mismo la verdad, y no son otra cosa los diálogos de Platón sino maravillosas falsificaciones). Pero queda por comprender de dónde puede proceder esa virtud de la lucidez, en el seno de un mundo cuya estructura misma tiende a falsearla no bien se manifiesta. Y, sin duda, se advertirá, al reflexionar en ello, que la lucidez será primordialmente lo propio de esas conciencias que —de acuerdo con la motivación que se quiera— se han conocido un día como *fuera del mundo,* es decir, a las cuales el mundo ha aparecido, a la vez, como Espectáculo y como Público: el Filósofo procede del Comediante.

En esto es en lo que el teatro de Sartre puede ser considerado de un modo valedero desde un ángulo *lírico,* en el sentido mismo en que Sartre decía del "verdadero" Kean que había representado en lírico un papel de composición. Porque resulta que Sartre, como ya podíamos esperárnoslo, es el perfecto Bastardo. Debería decir: el Bastardo ideal, aquél cuya bastardía no procede de un accidente (coito mal vigilado) y no consta en los registros del estado civil.

---

[1] Precisemos: "somos" libres y responsables, pero esto significa: primero, que tenemos que hacernos tales; segundo, que nuestra condición misma hace esta empresa relativamente posible.



Jean-Paul no tiene dos años cuando su padre, oficial de marina, muere lejos sin haber podido ver de nuevo a los suyos. La joven viuda se refugia entonces en casa de sus padres, y no se volverá a casar hasta diez años más tarde.[1] El niño es muy feliz, mimado por un abuelo que le adora y que es, por añadidura, el único hombre de la familia: la única autoridad. ¡Pues sí que es una extraña forma de bastardía!, se dirá quizá. Y se sospechará que

[1] Jean-Paul tendrá entonces doce años. Eliminemos de una vez toda comparación con el caso de Baudelaire, cuya madre, cuando él tenía siete años, se volvió a casar con el comandante Aupick. (La analogía es, por el contrario, evidente entre este último caso y el de Philippe, en *Les chemins de la Liberté.)*

trato de llegar a una fraudulenta identificación entre el caso del huérfano y el del bastardo. Pero aquí, Sartre viene en mi ayuda. "Yo era, me precisa, *el falso bastardo.*" Totalmente *aceptado,* y por lo tanto legítimo (un tanto demasiado legítimo, a decir verdad, hasta tal punto le festejaban), y sin embargo no *justificado* en absoluto, en la medida misma en que los sentimientos que le profesaban, por los cuales le atestiguaban que tenía su lugar en el mundo, le parecieron muy pronto un poco forzados, excesivos y para decirlo todo: *fingidos.* "Mi abuelo, añade Sartre, era muy comediante; y yo también: todos los niños lo son en menor o mayor medida" (se recordará la fórmula del *Saint Genet* sobre la infancia: *"la edad en que no estábamos ocupados más que de hacer el bufón servilmente para agradar").*

Un comediante por un lado, un comediante por el otro, y el clima del juego está instalado en la vida cotidiana: se comprende que Sartre, desde su más tierna infancia, haya estado bastante bien "colocado" para no poder tomar en serio este "lugar", para él solo y tan *manifiestamente* reservado. He aquí a este niño, al cual nadie pensaba en discutirle ni el ser ni el derecho a la existencia ni el porvenir, en situación de discutirse a sí mismo y de correr sin tregua tras de cualquier justificación de su vida.

Otro rasgo de bastardía. "Jamás he conocido el sentimiento de la propiedad, me sigue diciendo Sartre; nada me ha pertenecido nunca, ya que al principio viví *en casa de mis abuelos,* y después de que mi madre volvió a casarse, jamás pude, *en casa de mi padrastro,* sentirme "en mi casa"; siempre han sido *los otros* los que me *han dado* aquello de que tenía necesidad..." Ya se sabe que "la vida" —la famosa "experiencia de la vida"— ha fracasado igualmente en la empresa de comunicarle ese sentimiento de la propiedad. En plena miseria o cobrando los derechos de autor más considerables, Sartre no ha cesado nunca (todos los que lo han conocido lo confirman) de pensar espontáneamente de un modo comunal. Por eso, no debemos equivocarnos cuando critique ante nosotros "la generosidad": *"La coloco muy alta, por mi parte,* escribe a propósito de Genet, *porque es imagen de la libertad... Pero no hay que olvidar tampoco que es la libertad refractada a través del mundo feudal. En cierto sentido, coloca al hombre por encima de las cosas, en otro le confirma en la ilusión de poseer: no se da más que lo que se tiene... De un santo, de un bienhechor se dice que*

da todo lo que tiene, y esto está bien. Pero Simone Weil vivía, en el Puy, en un hotel miserable y dejaba sobre la chimenea el dinero de que disponía; la puerta se quedaba abierta y todo el mundo tomaba lo que quería, lo cual está mejor. El bienhechor trueca un título de renta por un mérito... la generosidad es la virtud cardinal del propietario. Simone Weil no adquiría virtud, ni aun siquiera mérito: no daba nada, ya que no imaginaba que el dinero fuera suyo..." Y Sartre precisa, en una nota cuya forma agresiva da que reflexionar (precisamente como si su propia actitud se encontrara en entredicho): "*no se hable, a tal respecto de "desprendimiento" o de "santidad". Simone Weil, simplemente, no pensaba que el dinero le perteneciese, porque juzgaba absurdo el sistema actual de remuneración del trabajo.*" Esta es una primera manera de discutir y de superar la actitud "natural" del Bastardo, que *da* para desquitarse de haberlo *recibido* todo.[1] Pero he aquí la indicación de una segunda superación: "*No pretendo, como se supondrá, que su actitud –procedente a pesar de todo de un individualismo individualista– sea una solución del problema social. Refiero el hecho como me lo han referido, para marcar los límites de una ética de la virtud, y, singularmente, de la generosidad. Este ejemplo habrá hecho, según espero, entrever más allá de las morales del hombre alienado el dominio propio de la moralidad...*" Veremos mejor a continuación cómo la generosidad del escritor en tanto que tal se esforzará en provocar al lector a esas superaciones, sin dejar de constituir por sí misma su perfecto símbolo.[2]

---

[1] A decir verdad, esta actitud "natural" no ha sido, sin duda, nunca la suya, en la medida en que no experimentó desde el origen ningún *resentimiento:* "Yo no poseía nada, pero nunca sufrí por ello." Mucho más que no sufrir por *recibir*, se inquietaba por *ser recibido* y encontrarse remitido, por el exceso mismo de la acogida, a su propia *injustificabilidad*.

[2] Precisemos que el término de *generosidad* lo toma Sartre, según el contexto, en dos sentidos distintos, el segundo de los cuales, a decir verdad, no se encuentra realmente explícito más que en una parte de su obra todavía inédita (pero ya considerable...). Excluida la generosidad-beneficencia, degradación burguesa de una virtud feudal ("hacer el bien" en nuestro contexto social, es en realidad negar el problema real, de acuerdo con la preocupación —completamente personal— de hacer el Bien, de ser el Bienhechor), tenemos que la generosidad puede definirse, ya sea como *no-alienación a las cosas* (lo que tengo no me pertenece), ya como *exigencia de encontrar al otro en tanto que libertad* (nuestras dos libertades *son recíprocas*, la verdad de cada una de ellas reside en la otra).

He aquí, pues, un niño al cual no se le da el ser (superabundantemente) sino para quitárselo (absolutamente) al punto y con el mismo gesto. He aquí un hijo legítimo obligado a descubrir nuestra fundamental bastardía. Pero si hay algo de ficción en nosotros, si lo hay en nuestras relaciones con los otros, si vivimos dentro de la comedia, ¿qué es, entonces, lo que podrá *justificar* nuestra vida? ¿En qué plano podremos hacerla ascender a su verdad y recobrarla en tanto que tal? Ahora bien, parece que Sartre no dudó un solo momento en cuanto a la designación de ese plano: hacia los ocho o nueve años, escribía ya "novelas", es decir, que *se contaba por escrito* historias más o menos plagiadas de las novelitas de aventuras que le caían en las manos.[1] Muchas personas, es cierto, recurren a las "historias" para evadirse de una realidad "demasiado cotidiana": los niños muy en especial, con el fin de compensar en lo imaginario su carencia de facultades de aprehensión del mundo de los adultos. Se observará, por otra parte, que el caso de los adultos no es, en general, fundamentalmente distinto del de los niños: si les parece la realidad "demasiado cotidiana" es porque su poder de aprehensión sobre ella es irrisorio y se encuentran de hecho —en relación con aquellos "que actúan" realmente, que "hacen la historia", que "conducen el mundo"— en la misma impotencia de los niños respecto a los adultos. Pero hay que notar sobre todo que, la mayoría del tiempo, el recurso a lo imaginario se mantiene completamente

[1] Pero entre los cuatro y los seis años garabateaba ya, a partir de las fábulas de La Fontaine. . .

interno (se cuentan historias "dentro de su cabeza") o caracterizado por la pasividad: se compran historias fabricadas por otro, se lee como quien se droga, se intoxica uno de lectura. A los ocho años, nuestro falso bastardo no recurre a las historias de los otros más que para adquirir impulso, y se entrega a la tarea de cubrir centenares de hojas, manifestación primera de su admirable optimismo. Lo que estos pueriles manuscritos afirmaban ya es la invencible seguridad de *que siempre hay algo que hacer*. A esa tierna edad, no se trataba sin duda de una guerra; pero se trataba ya de literatura. Una nada, como puede verse.

Para comprender cómo Jean-Paul (seis años) pudo sentirse sin más al nivel de esa "nada", que treinta años más tarde iba a granjearle tan prodigiosa cantidad de público, hay que advertir ante todo que el voto de su abuelo era para él preponderante. Era, en cierta medida, el voto del Padre, en todo caso la voz del único hombre de la familia: así, el aspecto "histriónico" de esa voz pudo bastar para denunciar la existencia como absurda y la comedia como el medio que emplean los hombres para disimularse tal absurdidad. Pero ocurre que, a la vez, esa voz es la de la Cultura. El abuelo es universitario, escribe porque es profesor, y Jean-Paul se siente alentado, *revestido de un mandato* por él: será profesor para poder escribir. Sabida es la importancia que Sartre ha dado a este tema del "mandato" a lo largo de toda su obra. La famosa pregunta: "¿Soy yo Abraham?" se evoca en ella varias veces, y *"la extraña perplejidad de Kafka: soy mandatario, decía, pero mandatario* de nadie". Y Goetz (lado Mal) dirá precisamente a Nasty el profeta: *"Hombre feliz: tienes mandatos y sabes quién te ha hecho mandatario. Yo también los tengo, figúrate... Uno de ellos, el de incendiar Worms. Pero no logro saber quién me los ha confiado."* Pero el otro Goetz (lado Bien) ha remediado, según parece, esta ignorancia: *"el Señor me ha elegido para borrar nuestro pecado original", "Dios me ha confiado el mandato de deslumbrar.* Más tarde aún, un tercer Goetz (frente a los hombres) confesará: *"No había más que yo: yo solo decidí el Mal; yo solo inventé el Bien. He sido yo el que ha hecho trampas, yo el que ha hecho milagros, yo el que se acusa hoy, yo solo el que puede absolverme..."* Y el último Goetz, en fin (entre los hombres): *"Hay esta guerra que hacer..."* Una actitud tan modesta y sumisa al objeto, a las exigencias del mundo, no deja de ofrecer

cierta analogía —sin duda superficial, pero con todo bastante impresionante— con la descripción sartriana del *espíritu de seriedad*, con el que hemos visto que el hombre se oculta su libre proyecto, haciéndose tal *"que sea* esperado *por tareas colocadas en su camino"*. Habremos de precisar algo más lejos la diferencia que ya hemos tenido la ocasión de vislumbrar entre el espíritu de seriedad y una moral de empresas concretas. Pero aquí tratamos de puntualizar la situación original de Sartre con respecto a lo *serio:* y lo que ante todo advertimos, es que el niño, a través de sus relaciones con su abuelo,[1] aprende a la vez a discutir la seriedad de la existencia y a tomar en serio la literatura. Se ve que las dos actitudes, lejos de contradecirse, tienden a corroborarse mutuamente, y que esta primera concepción de la literatura no reviste en Sartre un aspecto muy original: el tema de la salvación por la obra de arte, por la repulsa de la contingencia, es un tema de época.[2] Tal será, sin embargo, el tema de *La Nausée*.

---

[1] Habría que mencionar también la influencia general del medio pequeño burgués y burócrata, medio *austero* en el que se desprecia el dinero, a la vez porque no se tiene y porque lo poco que se gana "ingresa" cada fin de mes, automáticamente; medio en el que se necesita sentirse por encima de las "contingencias", y en el que se respetan en tanta mayor medida los valores del espíritu: la cultura constituye el objeto de un verdadero culto, la literatura es sagrada, y el que se consagra a ella ejerce un verdadero sacerdocio. Pero al mismo tiempo, el joven Sartre se encuentra, con respecto a esa "cosa sagrada" en una relación de familiaridad: es nieto de uno de sus "sacerdotes" y se encuentra automáticamente *dentro*. Así, respeta lo suficiente a *la literatura* para ponerla muy por encima de la vida, para ver en ella la única posibilidad de salvación, pero se siente incapaz de respetar a Racine o Shakespeare, porque con ellos y entre ellos es como evade la contingencia. ("Hay cierto número de personas que escriben", dice en broma para caracterizar esta perspectiva; y añade, con el mismo buen humor, que hay en ello algo molesto, por ser "difícil hablar en los libros propios de Shakespeare o de Racine colocándolos en el mismo plano que uno mismo, sin parecer un loco". . .)

[2] Basta con evocar a Valéry. Pero se recordará también la idea de Cocteau, según la cual, la sola aparición de la obra maestra hace —sin que pueda decirse dónde y cómo— que cambie alguna cosa: un acontecimiento absoluto se produce en alguna parte.

De hecho, el interés de *La Nausée* no reside en absoluto en la pretendida justificación de Roquentin por la novela que se propone escribir. Por otra parte, en el momento en que Sartre escribía la suya, había superado él mismo esta perspectiva, y algunas palabras del final del libro servirán para atestiguarlo: *"Un libro. Naturalmente... eso no me impediría existir ni sentir que existo. Pero llegaría un momento en que el libro estuviera escrito, estuviera detrás de mí, y creo que entonces caería sobre mi pasado un poco de luz. Puede que en ese momento podría, a través de él, recordar mi vida sin repugnancia... Y llegaría —en cuanto al pasado, sólo en cuanto al pasado— a aceptarme."*

En compensación, nos dejaremos retener un momento por la descripción que Sartre hace en este libro del descubrimiento de la existencia como no satisfactoria y reclamando ser —por un medio cualquiera— rescatada, salvada, justificada.

Esta existencia bruta, "natural", se caracteriza por lo *vago*, lo *amorfo*, lo *pesado*, lo *desmazalado*, lo *tibio*, lo *mojado*, lo *dulce* (tomado siempre en el sentido de *dulzón*), lo *lánguido*, lo *cobarde*, lo *flojo*, lo *cremoso*, lo *viscoso*, lo *azucarado*, lo *espeso*, lo *grueso*, lo *graso*, lo *enorme*, lo *monstruoso*, lo *obsceno*, lo *horrible*... Se habrá reconocido, sin duda, la "*obscena y desabrida existencia*" de que se trata en *Les Mouches*, y se habrá evocado igualmente el análisis de lo "*viscoso*" en *L'être et le néant*. Recordemos que lo viscoso aparece en esta obra esencialmente como equívoco, azucarado, dulzón, como "*adherencia blanda*" de uno a sí mismo. Hay un "*horror de lo viscoso*", que la conciencia siente en la viscosidad misma de la miel o de la liga, y que es su propio horror a "*hacerse viscoso*". Hay un "*sentido de lo viscoso*", "*la viscosidad se revela de pronto como símbolo de un antivalor, es decir, de un tipo de ser no realizado pero amenazador, que obsesionará perpetuamente la conciencia como el peligro constante del que ésta huye*".

Llegamos aquí al centro mismo de lo que podría designarse como la red de las obsesiones sartrianas, si el término de "obsesión" no hubiese recibido del psicoanálisis clásico un significado de inconsciencia (es decir, una ausencia de significado) que lo haría aquí particularmente impropio. Digamos que se trata para nosotros de señalar en la obra de Sartre los leitmotive, los *motivos obsesionantes*, y juguemos —con el propio Sartre— con la ambigüedad de esta expresión. Porque puede muy bien ocurrir que estos motivos le obsesionen, pero es preciso ver que esta obsesión ha cambiado de sentido para convertirse en la motivación fundamental de su obra, que es la de hacérnoslos obsesionantes y con ello provocarnos a una perpetua superación de nuestra propia contingencia.[1]

---

[1] Aprovecharemos la ocasión para notar que, según este mismo proyecto, Sartre *dramatiza* frecuentemente unas intuiciones que ha vivido en realidad en una calma bastante "filosófica". De la misma manera, le ocurre presentar el acto sexual bajo un aspecto más o menos repugnante. Ahora bien, no es dudoso que se pudiera descubrir en él un resto de puritanismo (la parte protestante de su medio familiar); pero si detesta el abandono a lo

Lo viscoso, pues, ofrece *"una imagen horrible"*. Es uno de los sentidos posibles del ser, y el horror que me produce manifiesta en mí *"la obsesión de una metamorfosis"*. *"Lo viscoso huye con una huida densa que se asemeja a la del agua como el vuelo pesado y a ras de tierra de la gallina se asemeja al del gavilán."* Es *"espesamiento de lo líquido"*, *"agonía del agua"*, *"triunfo fulminante de lo sólido sobre lo líquido"*, tendencia del "en-sí" a coagularse, a absorber *"el "para-sí"* que debería *fundarlo"*: *"lo viscoso aparece como un líquido visto en una pesadilla"*.[1] Sobre las substancias viscosas, la conciencia aprende su obsesión de espesarse en sí misma: descubre en ellas, en tanto que "Para-sí" *(trascendencia,* poder de sobrepasar hacia..., de desprenderse de las situaciones), su peligro propio, que es el de dejarse progresivamente recobrar y aspirar por el "En-sí" (su propia *facticidad).*[2]

La Náusea es la sensación de existir, es la existencia reducida a sentirse existir; y es, correlativamente, la sensación de que todo *existe.* A fin de cuentas, es la experiencia de una conciencia que no logra ya trascender los objetos del mundo y su propia facticidad reduciéndolos a servir de puntos de apoyo o de instrumentos para sus

---

fisiológico, no es en absoluto a la manera tensa, crispada de un Baudelaire o de un Genet. *(La nobleza y la grandeza humana de Baudelaire proceden en gran parte de su horror a abandonarse. La flojedad, el abandono, la relajación le parecen faltas imperdonables... Esa tensión vana, árida y como exasperada que constituye su clima interior...")* La austeridad, como veremos, se cuenta entre los valores sartrianos; pero es austeridad en el seno mismo del gusto de vivir. A fin de cuentas, no se trata más que de una "ausencia de simpatía por una forma de vida desbordante, invasora". Y, pacientemente, Sartre acaba de responder a mi pregunta; quiero decir, a la que se hacen tantos que quizá esperarán que este libro responda a ella: "Al acto sexual, cuando se realiza no hay nada que reprocharle... Ahora que, ocurre que todo cambia si lo *ve* un tercero. Situando al lector como tercero, tendremos, pues, las mayores posibilidades de hacerle experimentar —a propósito de la carne— el horror de la contingencia, tanto más cuanto que reconocerá, en la mayoría de los casos, sus propias reacciones de adolescente respecto del acto sexual".

[1] Véase, en *La Nausée,* la obsesión de la metamorfosis (102-103, 198-200) y la pesadilla del espesamiento (124-131). Nótese también el recurso a imágenes de la categoría *licores, gelatinas, jarabes.*

[2] La conciencia descubre por el mismo acto el sentido de su movimiento, propio, que es escapar sin cesar a ese enviscamiento por el ser, superándolo como "pasado", poniéndo*se* (para sí) por delante de *sí-misma* (en sí) en un *proyecto de sí misma: temporalizándose.* De este modo, haciéndose "porvenir", desplegando ante sí misma un futuro de sí misma, es como la conciencia se constituye un *presente,* como se mantiene presente al mundo y a sí misma como tensión permanente entre lo posible y el ser.

empresas. Así, los objetos pierden su función, su papel, su rótulo y se ponen a existir en sí mismos; cesan de ser trampolines, utensilios u obstáculos, *están ahí*, sin motivo, con la obstinación terca de la cosa que no es nada más que ella misma y que está llena de sí; despojados de todo significado práctico, no tienen ya más que *"un pequeño sentido curioso"*, el aspecto de "querer decir" algo y encontrarse sin cesar impedidos de hacerlo. Simultáneamente, la conciencia fracasa en su aspiración a pasar por alto el cuerpo, a servirse de él, a evadirle; se siente a sí misma como cuerpo, como carne, como contingencia pura: *está ahí*, ella también, y este "estar-ahí" no se encuentra más justificado, más fundado en su ser que el de los objetos. Ellos están *"de más"*, ella está *"de más"*.

El adversario, en *La Nausée*, es, pues, el ser, el "en-sí". en tanto que lleno de sí mismo, obstinadamente instalado en su ser, "ni hecho ni por hacer" y no haciéndose ser de ningún modo: dejándose ser, como nos dejamos ir. Y esto es, por ejemplo, la vida en su absurda proliferación. Notemos aquí el empleo frecuente de términos como: *profusión, hormigueo, florecimiento,*[1] *moho, hinchazón, carne viva, carne blanca* (o rosa), *carne blanda, florescencias, flores de carne, chancro, vida lenta y tibia,*[2] etc. . .

Lo "horrible" de la Vida es su manera *absurda, de pesadilla, obsesionante,* de *vegetar* y de *proliferar*. Terca, opaca a sí misma, desbordante de sí misma, no respondiendo a ninguna pregunta, no afirmando más que su impotencia para no seguir vegetando, no expresándose al fin sino a costa de espesarse cada vaz más en lo que expresa, la Vida está bastante bien figurada por ese *"esfuerzo vago y blando"* de individualización que se puede ver en una substancia viscosa, en la cual hay partes que no parecen a punto de constituirse y de conquistar una forma distinta sino para ser al punto reabsorbidas, fun-

---

[1] La imagen volverá a encontrarse, por ejemplo, en un artículo de 1943 (cf. *Situations I*): *"el horrible florecimiento de los cuerpos humanos o de los metales contaminados por la vida"*.

[2] Comparar con las críticas hechas por Sartre, en su artículo sobre Husserl *(Situations I)*, a *"la filosofía blandengue de la inmanencia"*, que representa el conocimiento como una digestión, que hace a la conciencia prisionera de *"la húmeda intimidad gástrica"* y en la que todo sucede *"por compromisos, intercambios protoplasmáticos, por una tibia química celular"*.

didas en la masa. Es, en suma, una conciencia que no habría logrado mantenerse en tanto que "para-sí": una conciencia que se ha hecho viscosa *"por espesamiento de sus ideas"*. El "pequeño sentido curioso" es precisamente esto: *"Diríase que las cosas eran pensamientos que se detenían en el camino, que se quedaban atrás, que olvidaban lo que habían querido pensar y que permanecían así, tambaleantes, con un pequeño sentido curioso que las sobrepasaba."* Y es también la misma sensación que designa Sartre al decir que con Francis Ponge sobrepasamos las teorías para llegar *"al corazón de las cosas mismas"* y para verlas de pronto *"como pensamientos espesados por sus propios objetos"*: falsas afirmaciones en las que el acto afirmativo no se distingue del ser afirmado, en las que no puede plantearse sin "trocarse en ser", sin convertirse en el ser mismo al cual afirma. *"Tal es el aspecto de la Naturaleza que captamos cuando la miramos en silencio: es un lenguaje petrificado."* A costa de cierta transposición, esta observación, absolutamente justa a propósito de Ponge, cubrirá no menos válidamente la experiencia de Roquentin: el Mundo de la Náusea, diremos, es el Mundo tal como amenaza aparecérsenos cuando lo miramos pasivamente, cuando renunciamos a proyectar en él un futuro, y es entonces una conciencia petrificada. Es nuestra propia conciencia, como hundida en un pantano, enviscada, trabada en sí misma, casi identificada con su facticidad, no conservando, en fin, de su trascendencia más que esa vaga presencia de sí misma que flota en vano en la superficie de las cosas y presta al mundo ese aspecto de conciencia abortada, ese pequeño sentido curioso que no significa nada.

Ya no es la conciencia de nadie, es una conciencia anónima, una lucidez que se perpetúa sin objeto. *"He aquí lo que hay: unas paredes, y entre las paredes, una pequeña transparencia viva, impersonal. La conciencia existe como un árbol, como una brizna de hierba. Dormita, se aburre... Y he aquí el sentido de su existencia: el de que es conciencia de estar de más. Se diluye, se desparrama, trata de perderse sobre el muro oscuro, a lo largo del reverbero o allá, en el humo de la tarde. Pero no se olvida* jamás; *es conciencia de ser una conciencia que se olvida. Tal es su destino."* Se ve, por este texto capital, de qué modo la Náusea constituye un desvelamiento de nuestra condición misma (lo que Sartre filósofo llamará un *"fenómeno de ser"*). La conciencia —que es

a la vez trascendencia y facticidad, libertad y contingencia— tiende en ella, en efecto, hacia uno de sus dos polos, es decir, tiende a descubrirse a sí misma bajo las especies del "en-sí"; pero está excluido el que pueda lograrlo. Esta misma ambigüedad que la constituye, y de la cual hemos visto que procede su "mala fe", no puede, pues, ser superada por un paso al límite de sí-misma, hacia la ausencia de sí misma,[1] así como tampoco, por lo demás, hacia la pura presencia de sí, hacia una "trascendencia" que excluya toda situación, todo "estar-ahí": *"la existencia es una plenitud que el hombre no puede abandonar"*.

Después, el término mismo de *existencia* adquirió en Sartre un significado que lo desprende del contexto de *La Nausée*. Existir no será ya "sentirse existir", sino asumir el doble aspecto de realidad humana, esa tensión interna que la define como libertad en situación, como proyecto de sí misma encarnada en un mundo. Dicho de otro modo, para el hombre será una misma cosa elegir la existencia y aceptar su esencial bastardía. En *La Nausée*, el Bastardo no ha pasado todavía de fijar su condición, de hacer la experiencia de su descuartizamiento original. Pero podemos preguntarnos cómo ha sido conducido Roquentin a sufrir esa experiencia-límite. Hay una frase suya que es sin duda a este respecto bastante aclaratoria: *"El pasado es un lujo de propietario. ¿Dónde conservaría yo el mío?... Yo no poseo más que mi cuerpo, y un hombre solo, con sólo su cuerpo, no puede detener los recuerdos; pasan a través de él. Yo no debería quejarme: sólo he querido ser libre.* ¿No evoca este Bastardo a Orestes? Oigamos aún: *"¿Es esto la libertad?... Soy libre; no me queda ya ninguna razón para vivir; todas las que he probado las he perdido, y ya no puedo imaginar otras...*

---

[1] Sería preciso examinar aquí la tentativa, más sutil, de aniquilarse *bajo la mirada de Dios:* ya que no se podría alcanzar, en tanto que conciencia, la paz de la inconsciencia, al menos se puede tratar de entregarse a una Conciencia infinita, de hacerse objeto para ella, mientras se goza de sentirse así fundado en su ser, justificado. Puede, por otra parte, tratarse de una justificación al revés: que se nos vea "buenos", o que se nos vea "malos", lo esencial es *ser visto* para la eternidad, llevado a lo absoluto por una Mirada absoluta. Genet, ladrón, pederasta y traidor, o Daniel *(Le sursis)*, pederasta, malo y cobarde, harán precisamente la tentativa sin referirse a Dios en absoluto. Y cuando Goetz se refiere a El, es porque él mismo es el primer engañado en cuanto a su elección del Bien: como lo habrá de reconocer después, no ha habido jamás más que él mismo en presencia de su propia mirada dirigida a lo absoluto.

Solo y libre. Pero esta libertad se parece un poco a la muerte." Orestes... o Mathieu, que se ha vuelto impotente a fuerza de lucidez: "*...Y ese mismo juicio que le merecía su lucidez, esa manera de encaramarse sobre sus propios hombros... Todos sus pensamientos estaban contaminados desde su nacimiento. De pronto, Mathieu se abrió como una herida; se vio todo entero, hasta el fondo; pensamientos, pensamientos sobre pensamientos, pensamientos sobre pensamientos de pensamientos: aparecía transparente hasta el infinito y podrido hasta el infinito.*"

Roquentin, Orestes, Mathieu: tres figuras del Bastardo, tres conciencias cuya pasión es la de *ser* libres... "*He querido* ser, dice Roquentin. *Incluso no he querido otra cosa más que eso; he aquí el objeto de mi vida: en el fondo de todas esas tentativas que me parecían sin relación entre sí, encuentro el mismo deseo: expulsar la existencia fuera de mí, vaciar de su grasa los instantes, retorcerlos, secarlos, purificarme, endurecerme...*" Y hemos visto a Orestes preocupado de realizar un acto que no fuese más que suyo, pero al mismo tiempo de hacer ser su libertad bajo las miradas de los otros. En cuanto a Mathieu: "*...Quisiera no depender más que de mí mismo.*

—Sí. Ser libre. Totalmente libre. Es tu vicio. (...)

—...Si yo no tratara de tomar mi existencia a mi cuenta, me parecería absurdo existir."

Roquentin, Orestes, Mathieu: tres *fracasados de la libertad*. Tres conciencias que han perdido su "naturalidad", su ilusión de ser *naturalezas*, de pertenecer al ser mismo del mundo. Igual que Baudelaire, "*el hombre que no se olvida jamás*", "*el hombre sin inmediatez*", en quien "*todo está falsificado, porque todo está inspeccionado; el menor humor, el deseo más insignificante nacen* observados, descifrados".

Ahora bien, ¿qué les sucede a esos hombres? Muy exactamente lo que le sucede a Baudelaire: pérdida de la "seriedad" (escepticismo generalizado), sensación de estar "de más", Aburrimiento, Náusea. "*Baudelaire no puede tomar en serio sus empresas: se da demasiada cuenta de que nunca encuentra uno más que lo que ha puesto... Si ha podido con tanta frecuencia considerar la posibilidad de suicidarse, es porque se sentía como un hombre* de más... *Se aburre, y este Aburrimiento... es el "puro tedio de vivir" de que habla Valéry; es el gusto que el hombre tiene necesariamente de sí mismo. El sa-*

22-7-52

Infirmière à Saint-Antoine

Monique 21 ans s'empoisonne

Elle avait des "angoisses existentialistes"

Monique Boisard est morte, empoisonnée. On a découvert [illegible] dans sa chambrette de l'hôpital Saint-Antoine.

bor de la existencia... Si al principio se ha degustado hasta la náusea esa conciencia inmotivada, que debe inventar las leyes a las cuales quiere obedecer, la utilidad pierde todo significado; la vida no es ya más que un juego, el hombre debe elegir él mismo su objeto, sin que se le ordene, sin aviso previo, sin consejo. Y aquel que se ha dado cuenta por una vez de la verdad de que no hay, en esta vida, otro fin que aquel que uno mismo se ha propuesto deliberadamente, ya no tiene tantos deseos de buscarse..." Resultado: *"...Una de las reacciones más inmediatas de su espíritu es, sin duda, esa desgana y ese aburrimiento que se apoderan de él ante la monotonía vaga, muda y desordenada de un paisaje."* Es una reacción propiamente sartriana;[1] y el fondo de la *Náusea* (el elemento lírico del libro), no es el Horror, que corres-

[1] Sartre me recuerda que pertenece a la generación que ha descubierto el cine: "Representaba para nosotros el reto a los adultos (como hoy el *jazz*); íbamos al cine contra nuestra familia. Ahora bien, me sentía muy impresionado por la diferencia entre las imágenes cinematográficas y los paisajes reales: la "vaguedad" de éstos, en comparación de aquéllos, reflejaba para mí la vaguedad de mi vida, considerada al margen de las obras."

ponde más bien a la preocupación de dramatización ya señalada, es el Aburrimiento: *"Me aburro, eso es todo... Es un aburrimiento profundo, profundo, el corazón profundo de la existencia, la materia misma de que estoy hecho." "...Existo, eso es todo. Y es tan vago, tan metafísico, este aburrimiento, que me causa vergüenza."*

Otra reacción sartriana en Baudelaire: *"Tiene como una intuición profunda de esa contingencia amorfa y obstinada que es la vida... y le causa horror porque refleja a sus ojos la gratuidad de su propia conciencia..."* Hay, sin embargo, una diferencia, que no es despreciable: Baudelaire *"quiere desimularse a toda costa esta gratuidad"*; Sartre escribe *La Nausée.*

A fin de cuentas, la aventura de estas conciencias tan *lúcidas,* de estas libertades tan absolutamente en el aire, es la de sufrir tanto más la fascinación de su propia contingencia cuanto más han pretendido fundarse ellas mismas, convertirse en causas de sí mismas. *"Lo que él llama Naturaleza, es la vida... una gran fuerza tibia y abundante que penetra por doquier. Esta tibieza húmeda, esta abundancia, le causan horror... Le produce sobre todo horror sentir en sí mismo esa enorme fecundidad blanda."* El primer momento de la libertad, su momento de pura lucidez, es la vergüenza de ser profundamente ese ser mismo del cual pretendemos distinguirnos radicalmente, La decisión de ser enteramente para sí mismo y por sí mismo, va acompañada de una obsesión del "en-sí". He aquí una conciencia cuyo proyecto fundamental es el de *ser;* está ávida de ser, pero de ser una conciencia libre, es decir, que experimentando la necesidad de sentirse ser, de asegurarse de sí misma, pretende satisfacerla haciéndose ser bajo la forma de la nada. El resultado, como es natural, es que marra el ser al cual apuntaba y que se encuentra desprovista en presencia de aquél del cual huía: cuanto más corre tras de *su* libertad, *su* transcendencia, más se entrega al anonimato de la facticidad, al absurdo del *estar-ahí,* al *"éxtasis horrible"* de la contingencia. Tal es el vértigo del Bastardo que trata de resolver su bastardía oponiéndose al mundo, y que desde entonces habrá de sentirse constantemente aspirado, obsesionado, perseguido, poseído, en fin, por el mundo bajo sus especies más absurdas y contingentes. A este respecto, volvemos a encontrar algunos de los motivos que corren a través de *La Nauséee* y a través de casi toda la obra de Sartre.

Hemos mencionado ya lo *"horrible"*, y señalado que convenía considerarlo como una categoría de la descripción filosófica más bien que un sentimiento de horror efectivamente experimentado por Sartre. No caigamos, sin embargo, en el error inverso, que sería el de disminuir la importancia de esta categoría en la aprehensión sartriana del mundo.[1] Hemos visto a lo *viscoso* ofrecer a la conciencia *"una imagen horrible"* de sí misma. Pero lo horrible es también esa cualidad que adviene al mundo, esa propiedad que adquiere a nuestros ojos cuando adoptamos con respecto a ella una actitud *"mágica"*: lo horrible, lo "turbio", lo "inquietante" es el mundo totalmente alterado y vuelto realmente mágico para una conciencia "mágica", es decir, para una conciencia *"alterada, degradada"*, que ha renunciado a proseguir una acción paciente, relativa y que progrese de resultado parcial en resultado parcial. Para tal conciencia, el mundo no es ya *"un complejo organizado de utensilios"*, es *"una totalidad no-utensilio, es decir, modificable sin intermediario y por grandes masas"*: de ahí resulta también que ese mundo les es presente *sin distancia* y la amenaza *"horriblemente"*. Es el mundo mismo de *La Náusea*. Pero conocemos bien, por otra parte, esa necesidad de *acción absoluta*, esa preocupación de ciertas conciencias, de *radicalizar su relación al mundo*, de realizar en él su libertad, de un golpe, inmediatamente. Y volvemos a encontrar aquí a todos los magos, los héroes, los encantadores de ratas a todos aquellos que, a fuerza de correr tras de sí mismos, han sido recobrados por la pasión de ser y a quienes su misma lucidez ha conducido a buscar el máximo de ceguera. El tipo perfecto de las conductas mágicas es la emoción:

---

[1] He aquí, por otra parte, algo que dará el tono más preciso. Se trata de París bajo la ocupación: están allí los alemanes, pero el horror de la situación no puede atribuirse a los individuos alemanes con quienes nos cruzamos en la calle; es un horror *"abstracto"*, que no llega a fijarse sobre nadie, *"una cierta manera que tenían los objetos de ser menos nuestros, más ajenos, más fríos, más públicos en cierto modo, como si una mirada extraña violase la intimidad de nuestros hogares"*. *"Tranquila y estable, casi discreta, coloreaba nuestros ensueños y nuestros pensamientos más prácticos. Era a la vez la trama de nuestras conciencias y el sentido del mundo... Era tan familiar que la tomábamos a veces por la tonalidad natural de nuestros humores. ¿Se me comprenderá si digo a la vez que era intolerable y que nos acomodábamos muy bien a ella? (Situations III)*. —Se capta mejor, en este ejemplo, la necesidad en que se encuentra el novelista de dramatizar el horror de la contingencia, si se preocupa de hacer la contingencia *horrible* a unas conciencias que quizá se encuentran ya intoxicadas por ella.

En Suecia, con Simone de Bauvo

y se ve bien que estas conciencias precisamente tratan de emocionarse, se esfuerzan en ser emocionadas para hacerse al fin tangible su ser. De donde, en el límite, esa fascinación del intelectual sobre el acto más absoluto, más irremediable: el homicidio, a reserva de descubrir pronto que, en tanto que *suyo*, este acto, real en sus consecuencias objetivas, no ha sido más que un gesto. A lo que apunta Orestes, a lo que apunta Hugo, a lo que apunta Mathieu desde lo alto de su campanario, no es a tal o cual resultado concreto en el mundo, sino, para sí mismo, a una consagración de ser: el bautismo de sangre.

Necesitan sentirse *pesar*, conquistar una densidad, y, naturalmente, será preciso que esto sea en *tanto que libertades*. Pero corren al fracaso, ya que su tentativa tiene por objeto darle a la existencia su *seriedad*, y ellos no pueden conseguirlo sino convirtiéndose en su propia facticidad: *"la seriedad de la emoción es lo* fisiológico". Aquí debemos observar que las imágenes de lo *denso*, de lo *pesado* reciben una aparente ambivalencia en la simbólica sartriana. Orestes anhela *"las densas pasiones de los vivos"*, que experimentan *"el peso de imágenes turbias y terrenas"*. Quiere *descender* hasta el corazón de la ciudad, dejarse *irse a pique* en ella; quiere *lastrarse* de actos. *"Cuanto más pesado de llevar sea*, dirá del suyo, *más me regocijaré, ya que mi libertad es él"*. Conquistar esta clase de peso es, a sus ojos, pasar a la edad de hombre: romper con la ligereza inocente de la juventud. Y por este mismo motivo, Hugo tratará de adquirir más peso: *"Me encontraba demasiado joven, y quise atarme un crimen al cuello, como una piedra."* Pero lo "pesado" no interviene aquí más que como antítesis de lo irreal. Con este título, sugiere de una parte la síntesis (Hoederer, por ejemplo, que es *real*, y cuyos actos tienen un poder de aprehensión, un *alcance* sobre el mundo, pero sin que haya en él mismo nada de "pesado"), y aparece por otra parte como una ilusión de la conciencia, preocupada de experimentar en sí misma el peso que sus actos deberían tener (Kean: *"¿Comprendéis que quiera yo pesar con mi verdadero peso sobre el mundo?")* En esta elección de la "pesantez" *por sí misma*, se ve que la conciencia simboliza su reivindicación de una *naturaleza*, su pasión *de ser*, su complacencia en *sí misma:* su *actitud de fracaso*.

Se recordará que la "mala fe" que impone tal actitud tiene precisamente como carácter esencial el de jugar a

los dos paños: la conciencia de mala fe se indentifica sucesivamente con su *transcendencia* y su *facticidad*, o se considera sucesivamente como siendo por completo lo que es *para sí* y por completo lo que es *para otro*. Es en este mismo juego en el que se encuentra ocupado el Bastardo-Comediante cuando le sorprendemos —en los personajes de Roquentin, de Orestes y de Baudelaire— tratando de resolver su conflicto por una perpetua oscilación de un polo al otro: la comedia de la seriedad le provoca a la lucidez, pero su lucidez, manifiestamente vana, trata de tomarse en serio y lo arroja a la magia, la cual, constituyendo el mundo como una amenaza horrible, le hace más que nunca celoso de "su libertad", concebida como un feroz atrincheramiento en la impotencia más total, lo cual, de nuevo...

Hipersensibilidad a las amenazas que proceden del mundo (de la naturaleza o del Otro) y fascinación sobre esas mismas amenazas, hasta el punto de llegar a entregarse completamente vivo al adversario, tal es el estatuto contradictorio del Bastardo mientras conserva una esperanza de escapar a su bastardía, de convertirse en *sí mismo*, de estar al fin plenamente *justificado*.

De aquí resultan algunas de sus obsesiones. La de la *hemorragia:* el temor de irse lentamente, interminablemente, vaciando de sí mismo. A lo cual se opondrá a veces la imagen del "agujero de pozo negro" por el que se vacía, en un instante, el exceso de la realidad, el "en-sí" que le estorbaba; pero sucede también que esta imagen sirve para designar la repentina desaparición del mundo, que se hurta a la conciencia, que se le roba de un golpe. La obsesión del *robo*, precisamente, es una de las más importantes. En *L'être et le néant*, la primera aparición del otro está marcada por una doble expropiación: su mirada me roba ese mundo del cual yo me creía el centro absoluto, y después me roba a mí mismo, al atribuirme un ser en el cual reconozco (en la vergüenza, por ejemplo) que estoy implicado, pero sobre el cual no tengo ninguna posibilidad de aprehensión. Todo paria —todo Bastardo— sufre por tener que utilizar unas palabras que no son *suyas: Aquellas de que dispongo*, dice Paul Hilbert en *Erostrate* [Eróstrato], *han pasado por no sé cuantas conciencias, y se combinan solas en mi cabeza, en virtud de hábitos que*

han adquirido en las otras." Para luchar contra los blancos, el poeta negro tiene que recurrir a un lenguaje de técnicos, en el que además se simboliza el Bien por el color blanco y el Mal por el color negro. En el interior de nosotros mismos están instalados los otros, nos habitan y son ellos los que hablan en nosotros. Y he aquí el ejemplo, varias veces repetido por Sartre, del *delirio de influencia.* Los atacados por él se persuaden de que *"en lo más secreto de su conciencia, en la intimidad de su vida interior sus perseguidores han colocado espías y verdugos. Les roban su pensamiento, les obligan a pronunciar palabras que les causan horror, les insuflan con extraños instrumentos certezas perversas, evidencias terribles, deseos atroces que no reconocen. No creo que exista en el mundo sufrimiento peor que el suyo: exteriormente, es el horror, los animales monstruosos, el odio de todo un pueblo y a veces incluso del universo; si entran dentro de sí, encuentran algo más atroz aún: aquellos de quienes huían están ya allí y les esperan riendo.*[1] A propósito de ciertos escritores no comprometidos en su época, Sartre dirá: *"Se han dejado robar su vida por la inmortalidad"... "Un hombre vivo,* dirá también, *es ante todo un proyecto, una empresa. Pero la ocupación ha despojado a los hombres de su porvenir... Durante cuatro años, nos han robado nuestro porvenir."* Hay robos solapados, "bajo mano". Pero al pequeño Genet, sorprendido *por la espalda* cuando robaba un objeto, la Sociedad le ha robado en su ser mismo: ha penetrado en él con fractura, ha forzado la conciencia del niño, y este robo tiene algo de una *violación.* De esta misma manera nos *sorprenderá* la muerte, incluso si pretendemos hacerle frente: *"Nos cogerá por detrás, Pablo...",* dice uno de los condenados de *Le mur* [El muro]. Y Roquentin: *"Los pensamientos nacen por detrás de mí como un vértigo, los siento nacer detrás de mi cabeza... La existencia coge mis pensamientos por detrás y los abre suavemente* por detrás; *me cogen por detrás, me obligan por detrás a pensar, y, por tanto, a ser algo..."* Y Garcin: *"...Quiero mirar de frente la situación. No quiero que salte sobre mí por detrás sin que haya podido reconocerla."*

En la Náusea, el "Para-sí" es absorbido por el "En-sí" que pretendía apropiarse para fundar en él su ser. Todo lo que la conciencia *es ya* (carne, pasado) ejerce sobre

---

[1] *Saint Genet,* p. 26. Cf. también *Situations* I, p. 201; *L'être et le néant,* p. 702.

ella, "por detrás", una especie de succión solapada que tiende a espesarla en sí misma. Así, hay *"posesiones venenosas"*, en las que el poseído –a la manera del "viscoso"– no se deja coger sino para coger a su vez a aquel que le posee; en ellas, su docilidad no es más que *un lazo*. Y se encuentra en todos los Bastardos sartrianos la obsesión de este *comprometimiento* con que el mundo amenaza en todo momento su lucidez, su integridad, su libertad. El Bastardo, como hemos visto, teme ser poseído por aquéllos cuyos dones acepta: la conciencia bastarda, en efecto, experimentará el don como una acogida falsificada, como un *lazo*. No se sentirá introducida sino para ser negada mejor, ni acogida sino para ser excluida mejor: a la vez recibida y engañada, admitida y comprometida, solapadamente transformada por la blanda acogida del ser al que quería forzar.

Privado de esa ilusión de ser que procura la seriedad, el Bastardo advierte su falta de ser y la experimenta como un vértigo: está fascinado por el ser. Ahora bien, es en tanto que libertad como se descubre a sí mismo, a la vez, pura nada y contingencia pura: porque esa libertad que él pretende ser, no es *nada* (negación de todo, vana lucidez) y esa nada es *de más* (gratuita, injustificada). He aquí, pues, una "carencia de ser" que no existe para él mismo más que por oposición a todo ser, pero que reproduce entre él mismo y él esa oposición entre él y el mundo. Dicho de otro modo: el Adversario está dentro de la plaza. Si el Aburrimiento se ha convertido para mí en la coloración del mundo, es porque yo soy aburrimiento: odio de mí en el corazón de mí mismo. Si lo viscoso me fascina, si mi libertad capta en él la amenaza de una reabsorción en el ser, es porque se reconoce en él como siendo ella misma, en el corazón de ella misma, un compromiso de ser y de no-ser, un comprometimiento de la trascendencia en la facticidad; si, en fin, mi condición fundamental (la, implícita o explícita, de toda "realidad humana") es condición bastarda, es porque yo no soy una conciencia pura ligada a un cuerpo que no será más que cuerpo: pero yo soy *cuerpo* en mi conciencia misma, *en tanto que conciencia*. El Verbo es carne: cuanto más pretende negar esa contingencia que él es, más se condena a flotar vanamente por encima del mundo, en tanto que el curso del mundo lo re-cobra por debajo y lo arrastra, en su "ausencia". Es la actitud misma de la Distracción: la conciencia se ha abstraído del mundo, ha hecho sece-

sión, intenta distraerse de su propia contingencia en lo Abstracto, en lo Absoluto.[1] El primer efecto de esta actitud, ya lo hemos encontrado: es la transformación mágica del mundo en una permanente y total amenaza, para una libertad desgarrada entre el deseo de ser (a fin de asegurarse de su no-contingencia) y la obsesión de ser (es decir, de perderse en la somnolencia y el anonimato de la Vida que se deja vivir).

Lo que simboliza lo Viscoso es, a fin de cuentas, la complicidad consigo mismo, la complacencia en sí misma de la conciencia. Libertad encarnada, conciencia-cuerpo, no-ser obligado a ser su propia contingencia, yo soy a la vez, con respecto del ser contingente, un *sí* y un *no:* necesito de él para sentirme ser, y si me redujera a no ser sino él, me aniquilaría en tanto que *yo*.

Concretamente, el ser contingente es la Carne y es la-Vida-que-va, el sonambulismo del comportamiento social: el Deseo, adhesión a la carne, y el Conformismo, adhesión al embotamiento colectivo, serán así, para el Bastardo, los dos comprometimientos esenciales.

El deseo *me* compromete; *soy cómplice de mi deseo. O más bien, el deseo es todo él caída en la complicidad con el cuerpo... En el deseo sexual la conciencia está como espesada... Se dice de él que* se apodera de nosotros, *que* nos sumerge, *que* nos traspasa... El deseo es consentimiento al deseo. *La conciencia gravada y desmayada resbala hacia una languidez comparable al sueño... El hombre que desea adquiere una tranquilidad pesada que asusta; sus ojos se fijan y parecen entornados, sus gestos tienen el sello de una dulzura pesada y pastosa... El de-*

---

[1] El ejemplo más importante de *mala fe* dado en *L'être et le néant* es el de una joven que, en el curso de una primera cita, se deja coger la mano por su interlocutor. Saborea lo "turbador" de la situación, pero al mismo tiempo no quiere que esa turbiedad la comprometa con respecto al otro. "*Se trata de aplazar lo más posible el instante de la decisión. Sabido es lo que se produce entonces: la joven abandona su mano, pero* no se da cuenta *de que la abandona. Y no se da cuenta porque ocurre, por casualidad, que la joven es en ese momento todo espíritu. Arrastra a su interlocutor hasta las regiones más elevadas de la especulación sentimental, habla de la vida, de su vida, se muestra bajo su aspecto esencial: una persona, y una conciencia. Y durante ese tiempo, el divorcio del cuerpo y del alma se ha realizado; la mano reposa inerte entre las manos ardientes de su interlocutor: ni consentidora ni resistente, sólo una cosa.*" Se ve que aquí la trascendencia es precisamente cómplice de la facticidad; y sin duda no se podría decir lo mismo de la conciencia que ha sido recobrada por el mundo *a pesar de ella misma*. Pero es preciso ver también que jamás habría complicidades expresas si la conciencia no fuese fundamentalmente —"ontológicamente"— *cómplice* (en tanto que trascendencia) *de sí misma* (en tanto que facticidad).

seo no es únicamente deseo del cuerpo de otro; es, en la unidad de un mismo acto, el proyecto [implícito] *...de sumirse en el cuerpo; así, el último grado del deseo podrá ser el desvanecimiento como último grado de consentimiento al cuerpo... Apetito* hacia *el cuerpo de otro,* el deseo *es vivido como vértigo del "Para-sí" ante su propio cuerpo; y el ser que desea es la conciencia* haciéndose cuerpo.

Pero mi encarnación se me escaparía en el momento mismo en que pretendo hacerme coger por ella, si el Otro al que deseo no se hiciera carne conmigo. Aquí aparece la verdadera *posesión:* una *"doble encarnación recíproca".* Correlativamente, el deseo constituye un mundo del deseo (los contactos se vuelven caricias, hay *"como una* carne *de los objetos");* espesamiento de una conciencia por su facticidad, es a la vez *"enviscamiento de un cuerpo por el mundo": "la conciencia se sume en un cuerpo que se sume en el mundo".* El proyecto del deseo, finalmente, es lo *turbador";* se trata de *"sentir el propio cuerpo dilatarse... hasta la náusea".* Y, sin duda, habremos cerrado el círculo de este complejo de obsesión, cuando hayamos agregado que lo Viscoso se señala precisamente —según todos los caracteres que ya le conocemos— como *"una actividad* (de aspiración) *blanda, babosa y femenina". "Lo viscoso es el desquite del "En-sí". Desquite dulzón y femenino..."* La obsesión del Bastardo es que el mundo no se abre y no lo posee seduciéndole a poseer. Pero es precisamente porque trata de *poseerse* él mismo y porque así es en sí mismo ante todo como corre el riesgo de *ser poseído.* La abertura del mundo no le fascinaría en absoluto si no reprodujese ese "sí" dilatadamente abierto que es él mismo y que está constantemente a punto de aspirar, de ablandar, de relajar su poder de negación. Esta abertura en él, que le causa "horror", es su propia *feminidad.* La perfecta imagen del Compromisor es la Mujer.

Y hay que decir que, en la obra de Sartre, las mujeres no tienen generalmente el mejor papel. Considérese Clitemnestra la "ramera", que no comprende nada de las preocupaciones de Egisto; Electra, que abandona a Orestes, después de haberle inducido a matar a su madre; Estela e Inés, que impiden a Garcin que mire su propia vida de frente; a Jessica la atolondrada, que lo estropea todo arrojándose en los brazos de Hoederer... Considérese la mujer-"ogresa" (una amiga de Estela, o Lola) y

la mujer-*"pulpo"* (Estela, a quien Garcin dirá: *"No quiero sumirme en tus ojos. ¡Eres un ser húmedo! ¡Eres blanda! Eres un pulpo, un pantano"*; recordemos, entre las características de lo viscoso, *"su blandura de ventosa"*). Considérese la descripción que hace Sartre, en *Saint Genet*, de esa complicidad que tenemos con nuestra propia naturaleza: *"Estamos inmersos en nuestra vida, en nuestro esperma; nuestro cuerpo es un agua muy densa que nos lleva: basta con dejarnos llevar. Una Venus trivial que no se distingue apenas de la digestión, de la respiración, de los latidos de nuestro corazón, nos inclina suavemente hacia la mujer; basta con confiarnos a ella, y esta diosa sierva se encargará de todo: de nuetro placer y de la especie."*

Otro figura del Compromisor: el "Se" de Heidegger, *das Man*, *"la innoble conciencia* de todo el mundo". *"Esa muchedumbre trágica"*, dice Roquentin designando a los bouvilleses que viven *"en común" su* tarde del domingo. Otro día, observándolos a sus pies desde lo alto de la Loma Verde, consigna: *"Me parece que pertenezco a otra especie. Salen de las oficinas, después de su jornada de trabajo, miran a las casas y a los jardines con gestos satisfechos, pensando que es* su *ciudad, una "bella ciudad burguesa". No tienen miedo, se sienten en su casa... Son apacibles, un tanto taciturnos, piensan en Mañana, es decir, simplemente, en un nuevo hoy... ¡Qué imbéciles! Me repugna pensar que voy a volver a ver sus caras gordas y afeitadas..."* O también: *"¡Qué importancia le dan, Dios mío, a pensar todos juntos las mismas cosas!..."* Y he aquí marcada, a propósito de Baudelaire, la relación entre el horror de la naturaleza y el horror de lo colectivo: *"...Cuando siente ascender en él la naturaleza, la naturaleza de todo el mundo, como una inundación, se crispa y se pone tieso, manteniendo la cabeza fuera del agua. Esa gran oleada cenagosa es la vulgaridad misma... Se irrita sobre todo al sentir que esa fuerza irresistible y dulzona quiere obligarle a "hacer como todo el mundo"...* Es el horror de pertenecer a la "especie humana". Y tal es el sentido de la condena hecha por Roquentin de toda complicidad con otro, de toda *"connivencia"* entre los hombres, de toda *"comunión de almas"*, de toda forma de

humanismo; y es porque no imagina *que una humanidad sea posible.*

Naturalmente, Roquentin proyectará escribir un libro que *"haga avergonzarse a la gente de su existencia"*. Pero su intención no es entonces más que la de hacerles lúcidos, admitiendo que seguirán siendo tan impotentes: lo que espera de ellos es que acepten *por nada* el saberse *de más.*

En *La Nausée,* el mundo no se da para ser transformado, sino para ser visto. Y Roquentin lo ve desde el exterior: lo mira desde arriba (*"¡Cuán lejos me siento de ellos, en lo alto de esta colina!. . ."*); hace del domingo bouvillés *"un espectáculo de calidad"*. A sus ojos, los hombres no son ya, desde luego, más que *la multitud, se, ellos, los imbéciles. . .*, una "especie", en fin, que tiene la desgracia de ser consciente y que se pasa el tiempo disimulándose que existe, que es *contingencia.* Ahora bien, si Roquentin está fascinado por la contingencia, es porque pretende rechazarla en bloque. De ahí su necesidad de *oponer* a ella lo imaginario (*"una historia, por ejemplo, como no podría suceder"*), lo artificial, lo abstracto. Si Roquentin piensa escribir un libro es para crear, por medio de las palabras, *"algo que no existiría, que estaría por encima de la existencia"*. A lo contingente opone lo necesario; a la pesadilla de la Naturaleza, el sueño de la Obra: pero se trata de la obra hecha y no de su elaboración, *"trabajo fastidioso y fatigoso"*. Roquentin no tiende a recobrar su existencia, sino a *"lavarse del pecado de existir"*. *"¡Siento una felicidad tan grande,* consigna, *cuando canta una negra! ¡Qué cimas no alcanzaría yo si la materia de la melodía lo fuese* mi propia vida!"; pero se trata de su vida *contada,* salvada en *otra parte,* trocada en aventura, intacta en tanto que vida vivida.

Esta especie de *Antifisis* que Roquentin llama en su ayuda, con la que querría protegerse en sí mismo contra el aburrimiento de la Naturaleza, no es la Naturaleza transformada por el trabajo, progresivamente desnaturalizada, humanizada por la *praxis* humana; es la Naturaleza idealmente negada. Una negación total e imaginaria que tiene como contrapartida una total adhesión de hecho y una constante fascinación, que viene indefinidamente a

reforzar la actitud negativa (el sueño del fascinado es poder arrancarse del éxtasis, *apartar su mirada* del objeto fascinante): tal es la verdadera "aventura" de Roquentin y de todos aquellos a quienes la pasión de *ser ellos mismos* lanza a la persecución individualista de una Justificación cualquiera: confían su salvación a la huida, no tratan ya de salvarse sino escapando. Y el que quiere salvar su vida...

Por oposición a esta actitud puramente negativa y mágica, Sartre escribirá en *Saint Genet: "Rechazar no es decir que no, es modificar por el trabajo. No hay que creer que el revolucionario rechace en bloque la sociedad capitalista: ¿cómo podría hacerlo, estando él dentro? Por el contrario, la acepta como un hecho que justifica su acción revolucionaria. "Cambiad el mundo", dice Marx. "Cambiad la vida", dice Rimbaud. Muy bien: cambiadlos si podéis. Esto quiere decir que aceptaréis muchas cosas para modificar algunas. En el seno de la acción, el rechazo encuentra su verdadera naturaleza: es el momento abstracto de la negatividad."*

Convendría poderse detener aquí para tratar de las diferencias entre el simbolismo de *La Nauséee* y el del *Saint Genet*. Digamos brevemente que la primera señala una oposición estática entre la constelación de los *antivalores* que se refieren a la Contingencia y la de los *valores* adscritos a la definición de lo Necesario. En esta segunda familia de imágenes, citemos en montón las más frecuentemente empleadas: seco, abstracto, austero, propio, duro, metálico, rutilante, definido, tajante, joven, exiguo, firme, fuerte, limpio, hermoso, preciso... El sector designado así es el del orden, el rigor, la moderación: *"Todos esos objetos... ¿cómo decirlo?... me incomodaban; hubiese deseado que existieran de una manera menos fuerte, más seca, más abstracta, con más moderación."* A las lentas hemorragias se opone el brote violento, al agua estancada (charcos, lagunas) el agua corriente, al aburrimiento la alegría, al horror la serenidad, a lo obsceno lo hermoso, a lo vago lo preciso, a la proliferación la aridez (y la esterilidad: *"Cometen la extremada estupidez de hacer hijos..."*), a la opacidad, en fin, de los seres contingentes

que están *de más*, la transparencia de lo necesario y de lo abstracto.[1]

En *Saint Genet*, por el contrario, las imágenes designan una oposición en marcha, una progresiva superación de la situación original, una dialéctica móvil, cuya síntesis, siempre a punto de realizarse, no cesa de eludirse. El simbolismo de *La Nausée* era un simbolismo del *ser:* imágenes simétricas (fascinación sobre la contingencia y seducción de sentido inverso por la necesidad), imágenes estáticas, ontológicas, imágenes de una conciencia espectadora, pasiva, inoperante. El simbolismo del *Saint Genet* es un simbolismo del *hacer:* imágenes progresivas, dinámicas, imágenes éticas. De un lado, una intuición metafísica, la aprehensión afectiva de un fenómeno de ser y la reacción afectiva a esta aprehensión, la Imagen, en fin, de la condición humana; del otro, las conductas concretas de una conciencia comprometida en una empresa en el seno del mundo real.[2]

De un lado, la Bastardía dando vueltas en redondo en su propia conciencia de sí misma; del otro, la Bastardía obligada a afrontar el mundo y a responder completamente a urgencias concretas. No por eso deja de subsistir

---

[1] "No hay nada tan hermoso como lo que no existe. . ." (Valéry). El absolutismo de Roquentin llegaría a ser fácilmente mortífero: lo mismo que Hugo en nombre de la justicia, sueña sin duda a veces con hacer que salte el mundo, para lavarlo del pecado de existir. . . Hay en él algo de Saint-Just, una especie de pasión abstracta y rigurosa por lo riguroso y por lo abstracto: *duro, austero, implacable, sin compasión, inflexible,* se encuentran también entre las características esenciales atribuidas por Roquentin a ese *orden* ideal que simbolizan bastante bien, a fin de cuentas, estas dos otras imágenes: la incorruptibilidad del diamante y el filo de una hoz. Pero, por suerte para los bouvilleses, Roquentin no tiene la pasión de la Justicia; sólo tiene la de *justificarse:* todo ocurrirá, pues, en él en el dominio de lo imaginario.

[2] Como es natural, hay imágenes del *ser* en el *Saint Genet;* pero no aparecen en él más que para ser colocadas en dialéctica con las imágenes dialectizadas del *hacer*. Lo que sobre todo importa señalar es la presencia, en *La Nausée,* de ciertas imágenes muy moralizadas: no por una ética de la *praxis* (el contexto se opone a ello radicalmente), sino por una moral del *ser*. La conciencia que se descubre "viscosa", correlativamente aprehende el mundo como *"abyecto"*, la naturaleza como *"relajada"*, y ve flotar sobre las cosas una especie de atmósfera *"canalla"*; a este *"desaliño"*, a este *"abandono"*, a esta *"indiferencia"*, opone la *"austeridad"*, es decir, que sueña ser austera. En cuanto a Genet, se volverá austero sin haber soñado jamás serlo: simplemente porque su empresa concreta implicaba la austeridad, no como una virtud que hubiese tenido que poseer *a priori*, sino como el aspecto propio, el estilo existencial necesariamente revestidos por esa empresa en el curso de sus esfuerzos en el mundo. Su pasión de vivir, escribe Sartre, *"se ha consagrado por entero a la austera empresa de sobrevivir"*. Resulta que, a través de los contextos sucesivos de su "valoración", la austeridad no ha cesado de constituir a los ojos de Sartre una bastante indispensable "virtud".

en el segundo caso cierta circularidad subjetiva, al encontrarse aún remitida la conciencia bastarda, sin tregua, de una a otra de sus postulaciones fundamentales. Pero el hermetismo de *La Ñausée* se encuentra aquí profundamente discutido. Es en la subjetividad misma de Genet, "expósito" violado por la Sociedad, donde los otros se han instalado, y esos otros están a la vez fuera, en un mundo en el que su existencia no es para Genet un puro espectáculo que hubiera convertido en obsesión: le golpean, le encarcelan, le prostituyen... He aquí vuelto a abrir en Genet el círculo infernal en que se encerraba Roquentin; y ya que la circularidad no ha cesado, sin embargo, de estar presente en el movimiento de esa conciencia que se debate contra el mundo, habrá de encontrarse sin duda la figuración más correcta de este movimiento en una espiral (ascendente).

Genet está en lucha con la Sociedad, tiene "contrariedades" reales en el plano de lo social. Pero Roquentin dice: *"Yo no tengo contrariedades: dispongo de dinero como un rentista, y no tengo jefe, mujer ni hijos."* (Es la misma oposición que se podría establecer, por ejemplo, entre Goetz y Orestes.) Añadamos que Roquentin se supone que escribe su diario hacia 1932: es decir, que ha vivido en un período durante el cual la unidad profunda de la sociedad francesa no estaba concretamente en discusión; hasta 1936, la historia del intermedio entre las dos guerras es una historia amorfa, un hervidero de hechos "históricos", de la que no se desprende ninguna historicidad sensible. No estando personalmente comprometido en una lucha efectiva con la Sociedad, y no viéndose obligado a tomar partido en los conflictos colectivos que todavía sólo la dividían sordamente, Roquentin puede conservar *la ilusión del espectador*. Está "fuera", se siente de otra especie: el mundo que contempla se le aparece fastidioso, y declara *absurda* la existencia que se revela a él en lo que tiene de *absoluto*. Finalmente, la vida le contraría en la exacta medida en que ya no se puede decir que "es la vida..." Y esto es a lo que nos encontramos reducidos, cuando nos colocamos *ante ella* para considerarla como Roquentin.

LA BASTARDIA AL TRABAJO

HEMOS TENIDO ya ocasión de advertir que, en el momento en que escribía *La Nausée* (es decir, en 1937-38), Sartre había superado en lo que a él se refiere, las perspectivas que atribuía a Roquentin; la lectura misma de la novela basta para convencernos de ello. Resulta que los temas explícitos de Sartre no se situarán —en los años siguientes y hasta 1946— en un plano fundamentalmente distinto de aquel al cual hemos creído poder referir el planteamiento por Roquentin de su propio problema. El significado último sigue siendo individualista, y la moral que implican no ha cesado de mantenerse subyacente, por la preocupación de la salvación personal. *La conciencia bastarda sigue dando vueltas en redondo.*

Sin duda, no es ya buscado "en otra parte"[1] un *absoluto* que no sea *absurdo,* un dominio en el que la conciencia pueda sentirse justificada: es en este mundo mismo, y entre las demás conciencias, donde se esforzará en darse un ser. Cuando Roquentin tiene un ataque de heroísmo, no llama a nadie: no es un *héroe;* Orestes lo será, porque tendrá necesidad de ser visto por los demás:

---

[1] ". . .Del otro lado de la existencia, en ese otro mundo que se puede ver de lejos, pero sin acercarse jamás a él. . . *(La Nausée.)*

se hará *ser* por intermedio de ellos; será en la mirada de ellos donde descubra su "naturaleza" (o la imagen, invertida, de su libertad).

Los Otros, para Roquentin, no son todavía más que *la especie humana:* en tanto que se abandonan a la especie, son la Contingencia; en tanto que esta especie se pretende humana, es lo Serio, la comedia de lo humano, la existencia tratando de disimularse que existe. La Rochefoucauld discrepaba de los demás hombres en cuanto al tema: todos somos falsos y mi verdad consiste en tener conciencia de ello; pero la actitud de Roquentin no aparece aquí muy distinta de la del moralista: igual que él, pretende salvarse, desprenderse de la especie, *trascenderla,* en fin, por la sola virtud de su lucidez. Sabe muy bien que en todo momento corre el peligro de sentirse reaprehendido por la especie, pero no cesa de mantenerse por encima de ella, fuera de ella, por la conciencia misma de ese peligro. Así, otro puede ser a sus ojos el Otro en estado puro: no ya el Adversario, sino más bien la Adversidad, una de las figuras del Mal.

Para Orestes, los Otros se convierten en la indispensable mediación entre él mismo y él. No puede ya sentirse exterior a ellos: aunque no fuese más que para definirse contra ellos, los necesita, le es preciso establecer cierta relación con ellos. Y todo nos lleva a suponer que apenas haya salido de la ciudad, descubrirá que ese "acto" en el cual ha llegado al fin a *probarse* —ese "acto" que le permite estar, bajo las miradas de Argos, tan lleno de sí mismo, tan seguro de sí mismo— está ya corroído en su interior, y que su libertad pierde de nuevo toda consistencia. Privado de todo objetivo concreto, el acto que se realiza *para actuar,* para evadirse de la gratuidad, para dejar de estar "en el aire", sigue siendo él mismo en el aire, sigue siendo hueco y gratuito: no tendía más que a *realizar* la libertad, pero aquí se trata, precisamente, de un fin abstracto, que le *irrealiza a* él mismo. Y por esto es por lo que el acto no recobrará una apariencia de realidad más que a costa de *ser visto,* es decir, de *hacerse ver,* de trocarse en gesto. El Héroe aparece aquí como una forma de existencia intermedia entre el moralista y el hombre de la "praxis". Planteando su libertad como un fin en sí mismo, no comprometiéndola por consiguiente en ninguna empresa (en la cual adquiriría estructura y sentido, pero a costa de adquirir también límites, de querer su propia *finitud),* se condena a no poder gozar de ella

más que raros instantes, en forma de espasmos y de fulguraciones, si no recurre al exhibicionismo para mantener ese goce de sí mismo, en los intervalos, por la virtud fascinante de la mirada de otro. Pero esto sería entregarse a los otros.[1]

Hay, pues, una aparencia de progreso: el círculo infernal de la trascendencia y de la facticidad, al reproducirse como círculo infernal del "Para-sí" y del "Para-otro", ¿no irá a re-"embarcar" en el mundo una conciencia que se quería distinta de él? La Alteridad –adversidad anónima y abstracta– tiende a trocarse en *alteridad concreta:* los otros se vuelven reales, yo voy a tener que contar con ellos[2] y la lucidez de mi mirada sobre ellos no bastará ya para descalificar el sentido de su mirada sobre mí. Por ellos es por lo que yo he querido sentirme ser: si me ven, es, pues, en mi ser mismo donde me alcanzan. Para poder seguir dominándolos y lisonjearme de eludirlos, será preciso que yo me haga a la vez lucidez y seducción, *seducción de la lucidez,* o lucidez y violencia, *violencia de la lucidez.*

De esta primera insinuación de la conciencia bastarda en la dialéctica de lo *subjetivo* y de lo *objetivo,* ya hemos marcado sobre todo, hasta aquí, su aspecto subjetivo: Orestes es la libertad que se aburre; si mata, será para evadirse del Aburrimiento. Pero se trata aquí de una motivación negativa y que se mantendría por sí misma im-

---

[1] Cuando Orestes —fascinado a la vez por la realidad de los de Argos, esa contingencia misma que ellos *son,* y por el Bien, que sigue seduciendo su "bella alma"— elige matar para huir de esa doble fascinación, elige ya entregarse a los otros. El homicidio, acto *violento,* "acto breve", representa para él el medio de contagiarse de ser, de hacerse ser, *en tanto que libertad:* poseer el ser de la contingencia sin ser poseído de la contingencia del ser. Pero si lo logra entonces, en ese instante al menos en que tiene acceso simultáneamente al colmo de la emoción y a la más irreparable de las formas de la acción, es haciendo a la vez su entrada en el mundo, desafiando en él la seriedad de los demás, haciendo en él escándalo entre ellos: los de Argos querrán lapidar a su Salvador. Roquentin, por el contrario —asaz violento con respecto a los otros cuando redacta su diario—, si experimenta a veces en su presencia terribles cóleras, al menos se guarda de manifestarlas: *"...No hacen mal del todo en tener miedo: siento muy bien que podría hacer cualquier cosa. Por ejemplo, clavar este cuchillo de postre en el ojo del Autodidacto... Ahora que, habría que hacer un movimiento, dar nacimiento a un acontecimiento superfluo... Hay bastantes cosas que existen así."*

[2] Notemos, por otra parte, que el propio Roquentin, al proponerse escribir un libro para cambiar en él su vida en aventura *("avergonzar a las gentes de su existencia")*, inicia ya esta segunda forma de circularidad: porque su libro no cambiaría nada de nada si no fuese *leído* (es decir, comprendido) por nadie.

potente. Lo Abstracto no se concreta jamás sino a una solicitación de lo concreto; si la Libertad intenta encarnarse, si el Fracasado de la libertad termina por arrojarse al mundo, es porque el mundo mismo se ha hecho tentación bajo una forma determinada. Quizá vamos a poder captar aquí el significado total de *Les Mouches.*

Orestes soñaba con encarnar su libertad. Electra, que sueña con la venganza, le sugiere el medio: asumir su destino de Atrida. Los Atridas han sido traicionados por Clitemnestra, en provecho del usurpador Egisto, su amante; el destino del único Atrida varón que ha sobrevivido no puede ser otro que el de homicida de Egisto y de Clitemnestra... Ahora, reemplacemos a Argos y el destino de Orestes por la Francia de 1943, Egisto por el invasor alemán, Clitemnestra por los colaboradores franceses, Electra por el odio impotente del pueblo francés respecto al ocupante, y tendremos el contexto mismo en el cual el Bastardo —para quien el mundo indolente del período entre las dos guerras era el Aburrimiento— fue por primera vez provocado a salir de sí mismo. Orestes será el Resistente; y su libertad se le hará, así, *sensible:*

Jamás hemos sido más libres que bajo la ocupación alemana. Habíamos perdido todos nuestros derechos, y en primer lugar el de hablar; se nos insultaba en la cara a diario y teníamos que callar; se nos deportaba en masa, como trabajadores, como judíos, como prisioneros políticos; en todas partes, en los muros, en los periódicos, en las pantallas de cine, encontrábamos ese inmundo y desabrido rostro que nuestros opresores querían darnos de nosotros mismos: a causa de todo esto, éramos libres. Ya que el veneno nazi se deslizaba hasta en nuestro pensamiento, cada pensamiento justo era una conquista; ya que una policía omnipotente trataba de obligarnos al silencio, cada palabra se hacía preciosa como una declaración de principio; ya que estábamos acosados, cada uno de nuestros gestos tenía el peso de un compromiso.

El destino del Resistente es Francia: es pertenecer a una Francia invadida (y haberse pasado veinte años ignorando que el problema pudiese planteársenos un día). Pero se ve toda la ambigüedad de este "drama"; porque *Les Mouches* representan, a la vez, la discusión de la Tragedia y la tragedia misma del Bastardo.

Discusión de la Tragedia: por poderosa e "inflexible" que sea la voluntad del ocupante, no es más que una voluntad humana, contra la cual otra voluntad humana puede levantarse sin caer por ello en el absurdo. Tal es el sentido de la llamada a la realidad que Orestes inflige a Júpiter: el Bien cesa de levantarse como barrera, el *fatum* se invierte radicalmente, los dioses y los hombres quedan condenados a la libertad *("...No podemos hacer nada ni el uno ni el otro... Resbalaremos el uno contra el otro sin tocarnos... Tú eres un Dios y yo soy libre: estamos igualmente solos y nuestra angustia es semejante.")*

Tragedia del Bastardo: "Las circunstancias, con frecuencia atroces, de nuestro combate nos colocaban al fin en la posibilidad de vivir, sin disimulo ni veladura, esa situación desgarrada, insostenible, que llamamos la condición humana. El destierro, el cautiverio, la muerte sobre todo que se enmascara hábilmente en las épocas felices, los convertíamos en los objetos perpetuos de nuestras preocupaciones; aprendíamos que no son accidentes evitables, ni aún amenazas constantes pero exteriores: era preciso ver en ellos nuestra parte, *nuestro destino, la fuente profunda de nuestra realidad de hombres..." (La République du silence,* 1944, en *Situations III).*

Finalmente, todo ocurre —en 1944 todavía— como si la experiencia de la ocupación hubiese proporcionado sobre todo al Bastardo la ocasión de un descubrimiento más riguroso de su bastardía y una ilustración privilegiada de sus obsesiones fundamentales. El aburrimiento, el horror, el robo y la violación de la libertad, el comprometimiento, se convirtieron en privación de futuro, indescubrible presencia del ocupante, traición, sobre un fondo de internación, de tortura y de muerte; pero no parece que se haya desprendido para él una lección realmente nueva del hecho de que esta vez se trata de un apremio ejercido por unos hombres sobre otros hombres. Sigue preocupándose de la condición humana y de su muy ontológico desgarrón. No hemos abandonado el período de pura *exploración de la bastardía.* Período en el que lo esencial es la relación consigo mismo, ya que la relación con los otros es un accidente, un mal ineluctable. En este nivel, la moral es individualista, las salidas son ficticias; todo humanismo es imposible o abyecto. La mala fe no cesa de ser denunciada, pero su misma denuncia es de mala fe, ya que está hecha por una conciencia que, no teniendo precisamente otro fin que el de escapar a la mala fe, se condena

a girar en el vacío, a volverse indefinidamente sobre sí misma, como una serpiente que se mordiera la cola, es decir, a mantenerse, de hecho, al nivel de esa *actitud "natural"* que le causa horror. Tal es la *"pasión inútil"* del Bastardo, esa pasión de sí mismo que le convierte, a la vez, en un Excluido de la Seriedad y un Fracasado de la Libertad. *L'être et le néant* es la descripción de nuestra Bastardía en tanto que vivida en el Aburrimiento.

Claro que no todo es tan simple en la evolución de un pensamiento: las obras de un período determinado pueden muy bien no dejar transparentar nada de ciertos problemas que el autor se planteaba, sin embargo, en aquel momento, y de los cuales vislumbraba ya quizá la solución. Pero las observaciones precedentes tendían sobre todo a ponernos en guardia contra la perspectiva —exageradamente simplista también— según la cual habrían aparecido nuevas tensiones fundamentales en el pensamiento de Sartre, en tanto que reacciones de este pensamiento al período de la guerra y de la ocupación. Si existe en alguna parte un cambio de plan —y me parece evidente que hay uno—, sus motivaciones objetivas deben ser buscadas en los primeros años de la postguerra y en lo *social* propiamente dicho (por oposición a un período excepcional, en el que los factores sociales no habían podido jugar libremente, a causa del hecho mismo de que los destinos de Francia estaban en manos del extranjero).

Si la existencia de los Otros constituye el tema esencial de *Huis-Clos* (1944), la dialéctica de lo subjetivo y de lo objetivo —cuya iniciación hemos intentado ya aprehender en *Les Mouches*—, se mantiene en esta obra manifiestamente en el plano de la ontología. Ahora bien, nos está permitido pensar que ello no deja de tener relación con la manera en que el autor, en 1943 y en el personaje de Orestes, había decidido en cuanto al sentido de *su* resistencia. Volviendo sobre la interpretación de la partida de Orestes, de que hemos tratado en el curso del presente estudio, Sartre me hace observar que el gran tema de los resistentes (no comunistas) era entonces: "combatimos a los alemanes, pero esto no nos da ningún derecho en cuanto al

período que habrá de seguir".[1] Por otra parte, al escribir bajo la ocupación una obra en la que se exaltaba la actitud de la resistencia, había tenido que recurrir a un mito antiguo, para asegurarle a su tema una suficiente trasposición. Pero, agrega al punto, "no ha sido evidentemente por casualidad por lo que he elegido *este* mito, y hubiese podido muy bien, al elegirlo, inventar otro final: Orestes podía, por ejemplo, permanecer entre los de Argos como simple ciudadano, para trabajar con ellos en establecer un poder político valedero."[2]

Si no lo ha hecho, si ha preferido que caiga el telón sobre esta actitud noble y distante, ¿no será porque la Resistencia se le aparecía al principio como la aventura personal de cada resistente, y que para esta prueba de la libertad no consideraba todavía la posibilidad de otra respuesta que una especie de *heroísmo de la conciencia*? Entiendo que, ya en 1944, hablaba Sartre de la *"responsabilidad total"* y del *"papel histórico"* de cada cual, en el seno mismo de la *"soledad total"*, del absoluto *"abandono"* a que se encontraban condenados los soldados de aquel ejército clandestino. Pero si Orestes había realmente matado al usurpador y a su cómplice a causa de sus responsabilidades históricas, ¿cómo calificar su dimisión —su traición— cuando decide, inmediatamente, abandonar a sí misma esa situación que ha creado y lavarse las manos?[3]

No fue tal, a decir verdad, la actitud del propio Sartre en los años que siguieron a la liberación. La preocupación de comprender el mundo y la convicción de que era imposible lograrlo negándose a comprometerse en él, iban muy rápidamente a sustituir la especie de protesta generalizada y de reacción puramente defensiva que nos han

---

[1] Aquellos que más lejos llegaban, precisa, estimaban que este *combate* les daría, con todo, el derecho de *hablar*, de expresar su opinión, pero en ningún caso el de "tomar el poder".

[2] Notemos que en el mito original, Orestes, absuelto por el Areópago, llega a ser rey de Argos.

[3] Y es la preocupación de realización de sí mismo, característica de la actitud de Orestes (preocupación de salvación personal, con justificación lateral por la salvación correlativa del otro), la que se encuentra expresada en este pasaje del mismo artículo del 44: *"Cada uno de ellos, contra los opresores, se consagraba a ser él mismo, irremediablemente, y al elegirse él mismo en su libertad, elegía la libertad de todos"*.

parecido características en el Bastardo prisionero de sus contradicciones. El mundo no era apenas comprensible, para Roquentin, sino a título de *mundo sin historia.* Para Orestes, había ciertamente una historia del mundo, pero era la de los grandes hombres, y el pueblo de Argos seguía siendo a sus ojos un hormigueo vago y confuso. En *Huis-Clos,* por hipótesis, el mundo ha quedado fuera. Y no me atrevería a jurar que nuestro mundo real le pareciese realmente comprensible al propio Sartre en los años 43-44.

Diría más bien que a partir de la Liberación —y suficientemente alertado por la experiencia de 38-39, cuando los hombres de su generación descubrieron de repente que se habían dejado robar su vida—, Sartre no se propuso tarea más urgente que la de llegar a comprenderlo, a captar sus móviles efectivos, para no correr de nuevo el peligro de ser poseído por él, absorbido en su enorme masa. Hay un punto (entre otros) en el cual no podía dejar de coincidir con el pensamiento de Marx, en la medida en

Con Jean-Pierre Aumont, en la película de Nicole Védrès, La vie commence demain

que éste se deja definir por la preocupación de dar a los hombres el dominio de su propia historia, ya que el objetivo esencial no era, por otra parte, precisa Marx, "comprender" el mundo, sino *transformarlo*.

El temor de ser dominado de nuevo por el sonambulismo colectivo, reabsorbido en el entumecimiento ciego de las masas, se trocará aquí en actitud práctica, de acuerdo con la necesidad de hacer el mundo *dirigible*. Ahora bien, el mundo, hacia 1945 —con la vuelta a una vida "normal" y la caída del entusiasmo de los primeros momentos—, no ofrece ya en absoluto, a las miradas de los antiguos resistentes, aquella hermosa simplicidad que le habían provisionalmente atribuido la lucha contra Hitler y *"las austeras virtudes de la República del Silencio y de la Noche"*.[1] Durante cinco años, había habido dos campos: el del nazismo y el de la libertad. Pero he aquí que un corte muy distinto va a escindir en dos bloques antagonistas la enorme masa de un mundo vuelto al fin a la luz del día. Y ocurre que esta oposición parece a la vez reflejar y deformar el conflicto social desde hace mucho tiempo conocido por cierto número de profesores de filosofía con el nombre de "lucha de clases". Automáticamente, toda la historia informe del período intermedio entre las dos guerras se organiza, adquiere una perspectiva y un sentido: las ocupaciones de fábricas del 36, el Frente Popular, la guerra civil de España, los esfuerzos de Inglaterra para dirigir contra Rusia el inquietante potencial militar acumulado por Alemania desde el 33: otros tantos fenómenos cuya verdad residía de antemano en esa división del mundo entre "democracias liberales" y "democracias populares", entre el campo del capitalismo y el de la revolución. Pero esta división, aunque esté dentro de la lógica de los acontecimientos, comporta algunos inconvenientes que no son despreciables: hace correr al mundo el riesgo de una nueva guerra, mucho más terrible que la precedente (las experiencias *in vivo* efectuadas por los técnicos americanos de la desintegra-

[1] Sigo citando aquí el artículo de 1944. Pero Sartre no tardará en superar esa nostalgia de la clandestinidad, esa fascinación sobre la pureza, de las cuales darán testimonio —durante bastante tiempo aún— ciertos Resistentes mucho más próximos a Orestes que el propio Sartre.

ción atómica sobre Nagasaki e Hiroshima, son bastante elocuentes a este respecto); y, por lo demás, Francia no tiene manifiestamente nada que ganar, y todo que perder, en un conflicto real entre los dos campos, ya que carece de toda iniciativa en el seno mismo de ese campo en el que pretende alistarla su clase dirigente.

He iniciado tan imprudentemente este estudio, que me falta lugar para desarrollar lo que muchos lectores de Sartre consideran (con justo título) como uno de los aspectos esenciales de su pensamiento: su toma de posición en el plano político. Mi única esperanza es haber precisado, con respecto a ese pensamiento, un medio de penetración que hace tanto más inútiles mis comentarios sobre los puntos mismos en que me hubiese visto obligado a abstenerme.

Me limitaré, pues, a recordar aquí la fase "neutralista" de Sartre en el plano de la política extranjera, y, simultáneamente, su total adhesión al movimiento revolucionario, a reserva de un profundo desacuerdo con la ideología comunista.[1]

[1] Recordemos a este propósito: los *Entretiens sur la Politique*, la tentativa del R. D. R., concebido como debiendo ser la mala conciencia del partido comunista (1948-49), y el artículo de 1949, titulado *Materialismo y Revolución*.

Con un grupo de periodistas franceses en los Estados Unidos (1945)

Hay aquí un período (situémoslo, aproximadamente, del 46 al 50) que me parece capital, en el itinerario sartriano, por su misma ambigüedad. La lucha de clases se presenta en él, en efecto, simultáneamente, en su forma más concreta, más inmediata (conflictos sociales reaparecidos en Francia tras de la corta euforia de los dos primeros años de paz), y en una forma abstracta, lejana, casi incontrolable ("guerra fría" entre los Estados Unidos y la URSS). Pero en el primer caso parece ineficaz: las huelgas del 47 van seguidas de una bastante sensible recaída de la combatividad obrera; y en el segundo caso pone en peligro la existencia misma de la humanidad. En otros términos, el plano en el que existe el peligro de que se produzca algo es precisamente aquel en el que sería infinitamente preferible que no se produjera nada; en cuanto al plano mismo en que debería situarse la acción, las condiciones son en él tales que ninguna acción capaz de transformar el contexto parece dibujarse en él. Ahora bien, sólo una modificación de la relación de las fuerzas en el interior de algunos países de la Europa occidental (Francia e Italia sobre todo) podría impedir en ellos a la clase burguesa —que acaba de ver durante algunos meses al pueblo en armas— precipitar esos países a uno de los dos campos, y ligarlos, por temor al comunismo, a la estrategia americana y a sus tentaciones de cruzada anticomunista (es decir, de guerra preventiva contra Rusia).

Es, pues, un papel esencial el que se le reconoce aquí a la clase obrera, pero se ve que no puede tratarse, durante este período, más que de una clase obrera todavía bastante abstracta: el Proletariado con mayúscula, el verdadero Héroe de la historia, la perfecta liga del poder y de la conciencia, el ser haciéndose libertad y la libertad haciéndose ser en la eficacia de un movimiento libertador. En cuanto al proletariado real, se mantiene estancado, sumido en una impotencia confusa, y hay una gran tentación de atribuirle la entera responsabilidad a un partido comunista al que sus aberraciones ideológicas conducen a errores propiamente políticos. El sueño sería poder dirigirse directamente a los proletarios para enseñarles los verdaderos principios de la verdadera Revolución; pero sería preciso para esto disponer de una fuerza política igual por lo menos a la del Partido. Ahora bien, cuando la izquierda francesa se une, es para cada una de sus múltiples tendencias, la ocasión de proclamar

ante todas las demás lo que la separa de ellas y oponer sus propios proletarios a aquellos elegidos por las otras.

...Durante este tiempo, el mundo continúa deslizándose hacia la guerra. Ya que la clase obrera ideal, que podría rectificar la situación, no existe, no queda más que la clase obrera *tal como es* —es decir, bastante estrechamente ligada al P. C.— con alguna posibilidad aún, a pesar de todo, de ejercer sobre los gobiernos "atlánticos" una presión no despreciable.

No se trata, pues, ya de *ser* "partidario de la revolución", sino de trabajar por reducir ese aislamiento —en todos los aspectos nefasto— en el cual la izquierda francesa, cómplice involuntaria de la clase dirigente, mantiene a los trabajadores franceses, al oponer a su partido real una organización revolucionaria mítica (es decir, oponiendo al proletariado de hecho un Proletariado de derecho, reconstruido a la medida y perfectamente adaptado a la exquisita sensibilidad de intelectuales pequeño-burgueses). Lo que debe ser superado es, una vez más la tentación de lo absoluto, la quimera de una conversión radical, la vana oposición del Bien al Mal. Queda excluida la posibilidad de que vuelva a partir del cero esta lucha que, aún concerniéndonos directamente,[1] no es, sin embargo, *la nuestra*, y de la cual habíamos perdido de antemano la iniciativa: nuestro único recurso es entrar en lo relativo y plantear el problema de acuerdo con sus datos reales. *Le Diable et le bon Dieu* es de 1951; la primera parte del estudio sobre "Los comunistas y la paz" apareció en *Les Temps Modernes* en julio del 52: Sartre se proponía en él averiguar "en qué medida el P. C. es la expresión *necesaria* de la clase obrera y en qué medida es su expresión *exacta*".

He aquí ahora algunas breves citas para ilustrar ese momento del itinerario sartriano en el que he intentado captar (no ya sobrentendido, postulado por una discusión abstracta, sino esta vez bajo una forma explícita) el paso de lo absoluto a lo relativo, de la pasión de ser libre al compromiso en el mundo de las empresas concretas.

---

1 "A nosotros", que hemos nacido en la burguesía y que no podemos discutir los valores burgueses sino a partir de ellos mismos, y abstractamente, o a título puramente individual.

1945: *El escritor contemporáneo se preocupa ante todo de presentar a sus lectores una imagen completa de la condición humana. Al hacer esto se compromete.*

No se hace lo que se quiere, y, sin embargo, se es responsable de lo que se es: he aquí el hecho; el hombre que se explica simultáneamente por tantas causas está, no obstante, solo para llevar el peso de sí mismo. En este sentido, la libertad podría pasar por una maldición, es una maldición. Pero es también la única fuente de la grandeza humana.

1946: *A los ojos del marxista, la lucha de clases no es en modo alguno el combate del Bien contra el Mal: es un conflicto de intereses entre unos grupos humanos.*

Ya sé que no hay para el hombre más salvación que la liberación de la clase obrera: lo sé... por la simple inspección de los hechos; sé que los intereses del espíritu están al lado del proletariado... [Pero el proletariado presta adhesión a una doctrina, el materialismo, que destruye el pensamiento]: *¿He caído en este dilema inaceptable: traicionar al proletariado para servir a la verdad, o traicionar la verdad en nombre del proletariado?*

Hemos visto... que el acto revolucionario era el acto libre por excelencia. No de una libertad anarquista o individualista: si así fuera, en efecto, el revolucionario, a causa de su misma situación, no podría hacer más que reclamar, de una manera más o menos explícita, los derechos de la "clase exquisita", es decir, su integración en las capas sociales superiores. Pero como reclama en el seno de la clase oprimida y para toda la clase oprimida un estatuto social más racional, su libertad reside en el acto por el cual reivindica la liberación de toda su clase y, más generalmente, de todos los hombres. En su origen, su libertad es reconocimiento de las demás libertades y exige ser reconocida por ellas. Así, se coloca desde el origen en el plano de la solidaridad. Y el acto revolucionario encierra en sí mismo las premisas de una filosofía de la libertad o, si se prefiere, crea, por su existencia misma, esa filosofía. Pero como al mismo tiempo el revolucionario descubre ser, por y en su libre proyecto, un oprimido en el seno de una clase oprimida, su posición original necesita que le den cuenta de la opresión. *Esto significa de nuevo que los hombres son libres —porque no podría haber opresión de la materia por la materia, sino únicamente composición de fuerzas— y que puede*

existir cierta relación entre las libertades, tal que la una no reconozca la otra y actúe desde fuera sobre ella para transformarla en objeto. *Y recíprocamente, como la libertad oprimida quiere liberarse por la fuerza, la actitud revolucionaria exige una teoría de la violencia como réplica a la opresión. Aquí también los términos materialistas son tan insuficientes para explicar la violencia como las concepciones del idealismo.*

1952: *... Supongamos que las nociones mismas de verdad y de objetividad pierden su sentido en una sociedad desgarrada por la lucha de clases en un mundo dividido en dos bloques antagonistas...*

Para nosotros, la democracia es un régimen burgués... No hay democracia ideal; hay un régimen liberal que engendraba las contradicciones desde el principio, porque suponía el problema resuelto: se negaba, en efecto —sobre el papel—, la realidad de las clases y de la lucha de clases; se pretendía no considerar más que al ciudadano aislado y abstracto, en su relación con el Estado y con otros ciudadanos aislados... Al reflejarse en el terreno parlamentario, la lucha de clases ha descompuesto un organismo expresamente concebido para reflejar la armonía de los "medios" sociales y para permitirles componer sus intereses...

Cierto es que yo poseo algunos poderes reales. Pero, ¿cómo decidir si me vienen de la Constitución o del hecho de que pertenezco a la clase privilegiada?... El régimen en que vivo es mucho más democrático para mí que para un obrero; ¿no es ésta, bajo otra forma, la vieja división de los libres ciudadanos en pasivos y activos?

Recuerdo de paso lo que habéis hecho de él [el obrero que vota por los comunistas]: *un ciudadano de segunda clase. Apenas ha decidido votar por el P. C., su voto ha sufrido una misteriosa degradación: tiene,* ipso facto, *un menor potencial electoral que el de su vecino...*

...El régimen democrático no es ya hoy más que una fachada: todos los verdaderos conflictos se desarrollan al margen de él.

Y he aquí al fin resumidos —siempre en 1952 y a propósito de la manifestación del 28 de mayo contra el general Ridgway— los datos reales del problema, bajo la forma de unas cuantas "verdades desagradables":

...Que no se puede combatir la clase obrera sin vol-

En Viena (1952

verse enemigo de los hombres y de uno mismo, pero que, si le place al P. C., y aunque no levantaseis siquiera el dedo meñique, la clase obrera estará contra vosotros; que no basta para convertirse en traidor que los comunistas nos acusen de traicionar, pero que es preciso conservar entonces la mente clara, porque el despecho, el odio, el miedo tal vez y las sonrisas de la derecha pueden hacernos caer, de la mañana a la noche, en la traición; que no se debe en absoluto contar, finalmente, con la liquidación del P. C.: cierto es que el proletariado le hace algunos remilgos en estos tiempos, pero es un asunto sin importancia y que quedará entre ellos; ya el comité central ha sacado de esto la lección oportuna. He aquí la situación: no podemos hacer nada por modificarla ni vosotros ni yo. Si nos parece demasiado dura, abramos la llave del gas o vayámonos a pescar con caña; pero no comencemos a hacer trampas... Cuando os habéis enterado de la manifestación contra Ridgway, habéis mostrado una indignación sin límites: todo estaba ahí, ¡todo!, todos los intolerables defectos comunistas: la ilegalidad, la violencia y esa manía nefasta de movilizar a los trabajadores sindicados, siguiendo unas consignas políticas. Pues bien, temo que hagáis trampa; ese vicio incurable que le reprocháis al P. C., yo me pregunto si no es sencillamente la índole singular del proletariado.

Esos "tramposos" a quienes Sartre se dirige, son las "ratas viscosas". "*La rata viscosa,* indica en una nota, *no ha traicionado. Pero el Partido está seguro de que hubiese podido hacerlo de habérsele presentado la ocasión. En una palabra, es un término que designa esa categoría de individuos, muy abundante, ¡ay!, en nuestra sociedad: el culpable a quien no se le puede reprochar nada.*" Las ratas viscosas son también traidores en potencia; generalmente son antiguos comunistas *excluidos* del P. C.: "en ellos se ha instalado la contradicción de nuestro tiempo". Pero Sartre, que no entró jamás en el Partido, se presenta a sí mismo bajo tal designación:[1] "¡Hermosos muchachos,

[1] Vemos reproducirse aquí, y en dos direcciones a la vez, esa situación de "falsa bastardía" que anteriormente hemos descrito como la que dejara su marca en su infancia. Aun en período de hostilidad, no estando en el Partido, Sartre no corre el riesgo de ser excluido de él; pero, cualquiera que sea el período, puede siempre *sentirse excluido,* ya que el Partido es el único que puede hacer la única lucha que cuenta, y que jamás será "recibido" en él (ni aún en la fiesta y los fuegos artificiales) más que en el sentido en que podemos serlo cuando visitamos un país extranjero. Paralelamente, volvemos a encontrar la situación original en la demasiado perfecta integración de Sartre en la sociedad burguesa: goza de todos los derechos posibles en nuestra democracia, y además es un público burgués

queridas ratas viscosas, corréis a la guerra! Podéis creerme. Es una rata viscosa la que os habla." Bien se entiende que no inventa nada: cuando se aplica a sí mismo el término, otros se lo han aplicado ya; no es más que una repetición, y la actitud evoca naturalmente la de Goetz que se hizo el Excluido, la de Genet que será el Ladrón, o la del Negro adornándose altivamente con ese nombre de "negro" con el cual han tratado de insultarle... La diferencia es, sin embargo, considerable: en los tres casos evocados, la situación inicial —la bastardía (individual o colectiva)— no es asumida, al nivel de esta altiva actitud, sino de una manera completamente negativa, es decir, en una radical oposición a la Sociedad que ha infligido al Bastardo su exilio; en el caso de Sartre, por el contrario, la tentativa de asumir esa situación contradictoria se une hasta confundirse con la tentativa de hacer "existir" la contradicción. Lejos de inclinarse hacia uno de los dos términos, lo

el que le asegura sus éxitos como autor. De una parte y de otra (según motivaciones evidentemente distintas), la acogida está falsificada y toda *verdadera* integración sigue siendo imposible.

En el Congreso Mundial de la Paz. (Viena, nov. 52)

cual tendría la consecuencia de fascinarle en cuanto al otro según un fenómeno de circularidad que hemos estudiado detenidamente, se esfuerza en mantenerlos unidos. Más exactamente: *lo consigue.* Conserva la mente clara, evita el vértigo, es decir, todas las tentaciones del Bien o del Mal, todas las provocaciones, todas las salidas, tristes o innobles que conocemos bien. Espero a que se me cite otro escritor de esta época que haya sido capaz de exponer con tan rigurosa comprensión los problemas de los oprimidos de toda especie, y que haya sabido conservar además, en tal proximidad, una libertad tan soberana. Cuando Sartre se trata a su vez de "rata viscosa", no es ni por humildad ni por orgullo; no se siente engrandecido ni por los insultos de los unos ni por los de los otros (lo mismo que no experimenta, recibiéndolos, ningún placer particular), pero esos insultos no le impiden en modo alguno proseguir su marcha.[1] Y si tanto le importa asumir su situación, es porque estima que ésta es también —bajo formas diversas— la nuestra: *"la contradicción de nuestra época".*

He aquí, pues, una *ontología de la ambigüedad* que se transforma en *ética de la contradicción.* El desgarrón de la conciencia se convierte en ella en una ruptura social, y el conflicto original con otro encuentra al fin su dimensión concreta bajo las especies de la lucha de clases.

La idea que puede ocurrirse, si se considera este cambio de plano, es la de que se ha pasado de una filosofía de clase (es decir, valedera desde un punto de vista burgués) a una adopción de posiciones revolucionaria. Esta idea me parece a la vez verdadera y falsa. Es "burgués", sin duda, denunciar globalmente las taras de la especie humana. Quizá lo sea ya un poco menos remitir al hombre al origen de sus propias taras, recordarle sin cesar —y Sartre se ha dedicado a ello desde sus primeras obras— que es, sin remisión, responsable de sí mismo, y de sus mismas distracciones, tanto bajo su propia mirada

[1] Más aún: cuando llega el P. C. a considerarle abiertamente como un traidor en potencia, Sartre no experimenta por ello ninguna vejación. Contesta a veces, y sin morderse la lengua; lo más frecuentemente, deja que digan. Pero no creo equivocarme al afirmar que ha sabido siempre descubrir —bajo las exageraciones verbales, las torpezas y los embustes de sus agresores— una cierta verdad, que utiliza como advertencia (a menudo mucho más lúcida que los ataques de sus adversarios) contra sus propios errores.

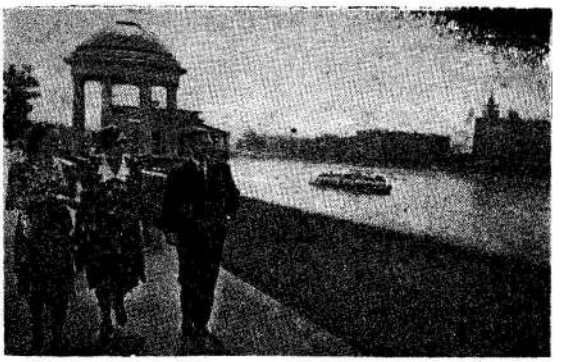
como bajo la mirada del otro. Y cuando tantos otros seguían obstinándose en ver en el proletariado un simple accidente, un error, o la ocasión de mostrarse compasivos –y en el partido comunista una prueba de la mala voluntad obrera, o el puro fruto de las diabólicas maquinaciones de Stalin–, ¿no ha sido la importancia reconocida por Sartre desde hacía mucho tiempo a la dimensión del *Para-otro* como a una de las estructuras esenciales de la "realidad humana", la que le ha permitido ser tan rápidamente sensible a la irrecusable oposición que introduce en nuestra conciencia, en el corazón mismo de nuestra libertad, la sola existencia de esa clase hecha inferior?

Queda por decir que *L'être et le néant*, según confesión de su propio autor, era "una filosofía tranquila", frente al fenómeno colectivo de la lucha de clases, definición *histórica* y ya no ontológica de nuestra condición. Las cuestiones planteadas en la última página del libro (como conclusión de un párrafo titulado: "Perspectivas morales") siguen planteadas: todas ellas se referían al paso del espíritu de seriedad a la autenticidad, del reinado del Valor al de la libertad como única fuente de todo valor. Pero si adquieren al fin todo su sentido es en la medida en que el terreno ha cambiado; el contexto sartriano de entonces excluía que se las pudiese contestar de una manera que no fuese ficticia. De haber expuesto Sartre su ética en aquel momento, no habría sido, pronto, sino un monumento más en las admirables ruinas del idealismo: simplemente porque el desgarrón del mundo vuelve hacia lo imaginario y hace impotentes los pensamientos más deseosos de afrontar lo real, desde el momento en que esos pensamientos omiten definir lo real en función de ese desgarrón mismo.

Y la primera "respuesta" que el nuevo contexto permite desprender es precisamente que no podemos alcanzar la autenticidad, que no hay "liberación", que no hay "salvación", que la "conversión radical" es un mito y que, finalmente, toda moral es la vez imposible y necesaria":

...O la moral es una paparrucha, o es una totalidad concreta que realiza la síntesis del Bien y del Mal... la recuperación de la libertad negativa y su integración en la libertad absoluta o libertad propiamente dicha... La separación abstracta [del Bien y del Mal] *expresa simplemente la alienación del hombre. Esta síntesis, en la situación histórica, no es realizable. Así, toda Moral que*

Con Ilya Ehrenbourg (1955)



Viaje a la URSS
(mayo 1954)

no se da explícitamente como imposible hoy *contribuye al engaño y a la alienación de los hombres. El "problema" moral nace de que la Moral es* para nosotros todos *al mismo tiempo inevitable e imposible. La acción debe darse sus normas éticas en ese clima de infranqueable imposibilidad. En esta perspectiva es, por ejemplo, en la que habría de considerar el problema de la violencia o el de la relación del fin y de los medios. Para una conciencia que viviese ese desgarramiento y que se encontrase a la vez obligada a querer y a decidir, todas las bellas rebeliones, todos los gritos de repulsa, todas las indignaciones virtuosas habrían de parecer una retórica anticuada.* (Saint Genet).

"Para una conciencia que viviese ese desgarramiento. . .": para un Bastardo que viviese su bastardía, para un hombre que decidiese hacer suya la contradicción de su época, en lugar de huir de ella hacia las ilusiones idénticas (ilusoriamente contrarias) de una absoluta integración o de una exclusión absoluta. Todo Sartre está ahí, con su preocupación de no *dejar* que la contradicción *se instale* en él, sino de asumirla a partir de su propia ambigüedad y como la realidad objetiva de esa ambigüedad profunda. El Traidor descubre aquí su situación original, que es traición (virtual). Al hacer esto, nos "traiciona", ya que esta situación es también la nuestra; pero es mostrándonos que *traicionamos*, en la medida en que pretendemos estar enteramente en un lado y enteramente en el otro. En cuanto a él, no traiciona, ya que no cesa de explicitar, de representar su falsía: su doble pertenencia y su doble exclusión.

De la misma manera, se encuentra superada la obsesión primera del comprometimiento. Por sí mismo, el Bastardo continúa detestando lo *ambiguo*, que es uno de los sentidos de lo Viscoso, la característica de una "sustancia entre dos estados": en ella capta, en efecto, la ambigüedad pasivamente vivida, complaciéndose en sí misma. Pero, finalmente, sigue siendo verdad que su propia situación no es nunca "simplemente ella misma y sólo ella misma": igualmente, comprende bastante bien que aparezca exteriormente como "ambigua"; y no es, sin duda, totalmente por casualidad por lo que ha elegido, entre tantos otros insultos, el de "rata viscosa" para designarse con él, abiertamente. Se ve la progresión: del horror de lo "comprometedor", que es finalmente el mundo, a la elección de comprometerse en él, de mancharse en él las

manos al dedicarse a remediar lo que en él hay de injustificable; del comprometimiento sufrido al comprometimiento activo.

Esta superación, este desprendimiento de sí misma de la conciencia comprometida, supone un "pro-yecto", que no sea pro-yecto de sí misma, sino pro-yecto del mundo (de un cierto mundo, distinto del mundo presente en tal o cual, punto), y según el cual la conciencia pueda, en efecto, sobrepasarse hacia objetivos concretos. Dicho de otro modo: sustituimos una *moral del ser* (del Bien, de la intención) por una *ética de la praxis* (de lo relativo, de la empresa)[1] y es reconocer, en particular, que no hay nada "en" *mí* que pueda asegurarme, antes del acto, que tengo razón de querer ese acto: el *yo* no es más que "la cualidad íntima que una libertad se da a sí misma a través de los cambios que opera en el mundo". Pero, en estas condiciones, *¿en nombre de qué* decidiré que *tales* cambios *deban* ser operados en el mundo? "Hay esta guerra que hacer. . .", dice Goetz, ¿Se creerá de nuevo *hecho mandatario?* He aquí, al menos, al parecer, que se considera *esperado* por una tarea puesta en su camino. La superación de lo que se podría llamar lo serio "en segundo grado" (la libertad apasionándose por sí misma y no cesando de tomar su temperatura), ¿tendría por consecuencia ineluctable una nueva caída en la forma original de lo serio? ¿Estoy condenado a volver a ser esclavo del mundo en cuanto pretendo no volverme a hacer esclavo de mi libertad?

No habiendo Sartre explicitado todavía su posición a este respecto, me limitaré a reunir aquí algunas indicaciones cuya convergencia (si no es ilusoria) sugerirá tal vez un cierto perfil de esta posición.

---

[1] Cf. en *Saint Genet:* "*. . . La influencia del mundo del trabajo y de las condiciones de la producción nos inclinan cada día más a considerar las cosas desde el punto de vista de la* praxis; *desde este punto de vista decimos que una posibilidad es nuestra cuando la hemos elegido y le hemos dado, al menos, un comienzo de realización. . .*" O también: "*En una ética de la* praxis, *el Ego no se distingue de sus posibilidades y de sus proyectos; se define, pues, por el conjunto complejo de sus decisiones sostenidas por una elección original y no se revela más que en y por los actos; no puede constituir el objeto de investigaciones y de apreciaciones sino a posteriori.*"

1) En el caso de Goetz, los campesinos acaban de ser derrotados por los barones; si se produce un nuevo encuentro antes de que hayan podido rehacerse, será una verdadera matanza, y los supervivientes, de haberlos, sufrirán un largo período de miseria acrecentada, de esclavitud más cruel. La urgencia es, pues, manifiesta: quizá hubiese sido preferible no entablar la guerra, pero, al fin, ahí la tienen, ha ocurrido, y Goetz no es inocente en cuanto al hecho... Ahora bien, quiere estar del lado de los campesinos; y ya ha comprobado muy suficientemente, a fuerza de fracasos, la impostura de la no-violencia y del amor inmediato. ¿Habrá que deducir de esto que su decisión no puede ser discutida sino hacia atrás de ella misma, en la elección anterior de Goetz al tomar partido por los campesinos? Pero se observará que tal decisión ha reaccionado precisamente sobre esa elección; porque ésta no era entonces otra cosa que la elección del Bien (es bueno dar lo que se tiene, luego... etc.), y sólo ahora se ha convertido en una efectiva adopción de partido. Queda por averiguar cuál es, a los ojos de Goetz, su sentido último: por qué (en nombre de qué) no contesta una vez más —a esa petición de socorro lanzada por otros hombres— que lo que ocurre entre los hombres no le concierne. Nosotros lo sabemos: es porque ha comprendido que no era verdad, es en nombre de esa solidaridad que ha descubierto en sí mismo, quiéralo o no, con esos otros que, sin embargo, no le quieren.

2) A los ojos de Hoederer igualmente, *hay ese acuerdo que concertar* con los otros partidos políticos del país. Pero la situación es más compleja y parece comportar una posibilidad de sentido contrario: la política de no alianza, que invocan aquellos que han quedado en minoría en el comité central del partido proletario. Cuatro votos contra tres: lejos de proporcionar a Hoederer la menor garantía objetiva, ese voto, favorable a su tesis, tiende más bien a hacérsela aparecer como esencialmente discutible. Y como no parece tener la costumbre de contarse historias, su seguridad no debe engañarnos. No es la de la mala fe, que *cree que sabe:* Hoederer *sabe que cree,* y lo que cree es que la alianza será finalmente más provechosa para el Partido que su permanencia en el aislamiento; y si lo cree, no es bajo la influencia de alguna inspiración venida del cielo, sino como término de un análisis lo más riguroso posible de la situación; y

ya que al fin lo cree así, decide aceptar los riesgos, emprendiendo sin dudarlo más la realización de esa alianza, de la cual sólo su éxito *probará,* un día, que era posible. Al obrar así, Hoederer no se encuentra en lo *serio,* precisamente porque tiene conciencia de la *gravedad* de su acto, y no intenta disimulársela tratando de que alguna objetividad absoluta (es decir, mítica) justifique ese acto *a priori.* "Si no quieres correr riesgos, no te dediques a la política."

3) Si ahora tratamos de situar a Hoederer con relación a Goetz de una parte, y a Canoris (el maquis de *Morts sans sépulture)* de otra, no estaremos lejos de reconocer en él al *hombre comprometido,* en el mejor sentido sartriano del término. Hoederer es Goetz una vez superado el momento teatral, heroico, de su conversión a lo humano; o, quizá, no habiendo tenido jamás que convertirse a ello. Su ética es resueltamente la de la *praxis.* "Mentiré cuando haga falta..." La Verdad mayúscula queda para mañana: mañana haremos pureza, nos permitiremos el lujo de ser puros Hoy la Sociedad está dividida y la clase oprimida lucha para poner fin al embuste fundamental, a la fundamental violencia de donde procede esa división: se trata de una relación de fuerzas y la virtud no tiene nada que hacer en ello. En un mundo en que los valores, no bien se producen, son económicamente (y políticamente) falsificados, aquél que pretende luchar según unos valores de universal reciprocidad se condena simplemente al fracaso. Correlativamente, Hoederer niega toda importancia a la preocupación de la salvación personal: a la preocupación de heroísmo de Hugo, opone *el trabajo que hay que hacer;* a su moral del mérito, una moral de la eficacia. De una manera general, todo lo que es de un orden "estrictamente personal" constituye un lujo inútil. Es Canoris diciéndole a Henri (que querría al menos "salvar su muerte"): "No he podido jamás apasionarme por los asuntos personales. Ni por los de los demás ni por los míos... Te atormentas porque no eres modesto." La misma noción de lo útil, la encontramos en el militante comunista griego: "... hace no poco tiempo que estamos muertos: desde el momento preciso en que dejamos de ser útiles"; y cuando la situación cambia y se ofrece a los maquis una posibilidad —por dudosa que sea— de recobrar la libertad: "somos todavía absolutamente utilizables", les dice a sus camaradas, los cuales, por motivos

personales, quieren rechazar esa posibilidad. "¡Cuántas historias!", dice Hoederer a Hugo, que había querido "merecer el cielo"; "¡Cuántas historias!", dice Canoris a Henri, que teme las preguntas que no podrá dejar de hacerse, día tras día, si acepta sobrevivir: "Ya tendrás bastante que hacer con los otros, no te preocupes; te olvidarás... Te ocupas demasiado de ti, Henri, quieres salvar tu vida... ¡Bah! Hay que trabajar; se salva uno por añadidura." — Hoederer representa una actitud más compleja que la de Canoris. Ahora bien, parece evidente que es en la exacta medida en la que la última es "seria". "Yo vivía para la causa..." A lo cual objetará Henri que en todo caso no mueren por ella, porque ella no exigía el ataque de un pueblo inexpugnable y aquel final absurdo que, precisamente, no será útil a nadie: "La causa no da jamás orden alguna, no dice jamás nada; somos nosotros los que decidimos acerca de sus necesidades." Y esto es también lo que podría responder Hoederer. Pero hay en la existencia misma de Hoederer, en su estilo de vida, una respuesta que parece ir más lejos: porque no se trata ya de un simple problema técnico (¿cuál es, en determinada coyuntura, la mejor manera de servir a la causa?), sino de una especie de discusión latente, existencial, cotidianamente vivida, de ese "servicio" mismo, es decir, de la causa *en tanto que se toma en serio*. Hoederer es un intelectual: "A nosotros, dice a Hugo, nos es menos cómodo disparar contra un tipo por cuestiones de principios, porque somos nosotros los que hacemos las ideas y sabemos cómo se cocinan. Nunca estamos seguros por completo de tener razón." Y hay también esas cuantas palabras que se le escapan en el curso de otra conversación: "Los principios y yo..." Hoederer, como hemos visto, se compromete a fondo en sus empresas. Se hace cuerpo con ellas, parece nacido para ellas como ellas parecen nacidas para él, le sientan bien; de donde procede esa impresión de absoluta desenvoltura que produce sobre Hugo: "Querría ser [de la misma especie que usted]: debe uno de sentirse bien dentro de su pellejo". Pero véase la réplica de Hoederer: "¿Tú crees? *(Una risa breve.)* Algún día te hablaré de mí.[1] He aquí precisamente en lo que se distingue de Canoris. Hoederer no es únicamente la adaptación lograda de un hombre a su

[1] Véase también todo el comienzo de la escena 3, 5º cuadro.

función: es también una conciencia —un Ego— que tiene problemas personales. Visto desde el exterior, el éxito se da como "feliz", parece natural; pero Hoederer sabe muy bien que es una conquista y que jamás habrá terminado consigo mismo. Y es que la causa en la cual no cesa de comprometer su libertad no ha absorbido, a sus propios ojos, esa libertad misma, es porque sirve a esa causa sin esclavizarse a ella, es, en fin, porque no pretende fundar sobre ella su "ser" y porque acepta el *existir* esa situación contradictoria de la cual le ha sido dado adquirir conciencia: la situación misma de todo hombre, que es encontrarse —en relación con la historia, con el dominio de lo colectivo— a la vez *todo entero dentro* y *todo entero fuera*. Así reproduce en él, bajo la forma subjetiva de una libertad desgarrada y que no cesa de arrastrar su desgarramiento hacia algún objetivo en el mundo, la división misma de la sociedad: el corte, en el seno de este mundo, entre dos mundos parciales, uno y otro enajenados. Lo que designa esta perpetua superación de su propia contradicción, es, en el exterior, la superación de la vana oposición entre una realidad a base de conflicto y una universalidad irreal; es la "parcialización" de lo universal como único medio de universalizar ese mundo de lo parcial, de la parcialidad. Es el paso de una moral idealista de lo universal abstracto a una práctica del mundo que no se propone jamás sino objetivos particulares y limitados, aunque el sentido último de sus empresas sea la "re-unión" de la libertad consigo misma a través de todo el espesor humano del mundo: lo *universal* en fin *concreto*.

En Hoederer, la preocupación de la causa no ciega el sentido de la vida ("Prefiero a las personas que sienten miedo de la muerte de las demás, es la prueba de que saben vivir.") Se impone una disciplina de existencia bastante dura; pero es porque desconfía de sí mismo y de su gusto de vivir. Esta disciplina, ¿no será precisamente la *austeridad* misma cuya presencia hemos podido notar, a lo largo de la obra de Sartre, como valor esencial de un estilo de vida? Y cuando acepta un momento relajar esa disciplina, cuando toma en sus brazos a una mujer que precisamente se arroja en ellos, sabido es cómo termina la historia: en pleno absurdo. Si al fin Hoederer aparece con bastante frecuencia despreciativo respecto a los intelectuales, sin duda, es preciso ver ante todo, en ese desprecio expresado, la constante y más íntima de-

nuncia, para su propio uso, de una tentación que conoce bien... En él, el Intelectual, el Fracasado de la libertad, se discute y llega a superarse, sin renegar por ello su libertad, ni tomar en serio las ideas mismas que utiliza como instrumentos en el curso de su lucha. Es que las ideas son a la vez necesarias al reconocimiento de los hombres entre ellos y están hechas para ser indefinidamente negadas en provecho de los hombres mismos; y es que la libertad —sin la que ninguna *causa* aparecería jamás entre los hombres—[1] se convierte en su propia antítesis desde el momento en que ya no funciona sino como poder de objeción a toda empresa real. A tal respecto, las preguntas que el intelectual, antes de todo compromiso, dirige desde el exterior a los hombres en lucha, no son ni justas ni falsas: no cuentan, están destinadas a quedar sin respuesta. Tiene, pues, que saber superarlas para conquistarles un sentido, una primera aprehensión sobre el curso del mundo, y no convértirlas en una manera de eternizar su propia *separación*. Soñador, idealista, sutilizador, traidor en potencia y más o menos paria respecto a los hombres de acción, el intelectual está tentado de transformar esta situación "separada" en actitud *separatista:*

Ahora bien, todo pensamiento es más o menos separatista: aunque no sea más que para pensar sobre el mundo mismo, es preciso ante todo oponerse a él; y esta oposición tiene algo de purificador, de salubre, que tiene probabilidades de satisfacer durante largo tiempo a una conciencia lo bastante lúcida para descubrir el Mal, y lo bastante dotada para hacer sorprendente la denuncia. Desde este punto de vista, la especie de complacencia en la ontología, que ya hemos señalado, no sería sin duda en Sartre otra cosa que la expresión en el plano filosófico de su actitud primera relativa al acto de escribir en general, y del valor espontáneamente atribuido por él a la *literatura*.

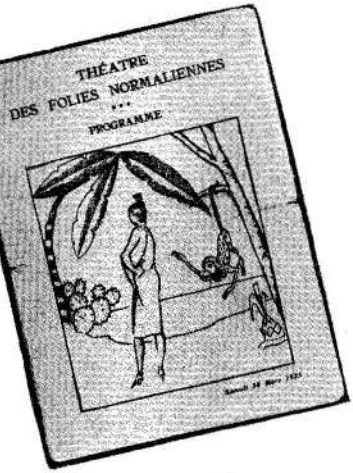
Porque la literatura fue automáticamente para Sartre el equivalente de la *religión*. Hemos encontrado ya uno

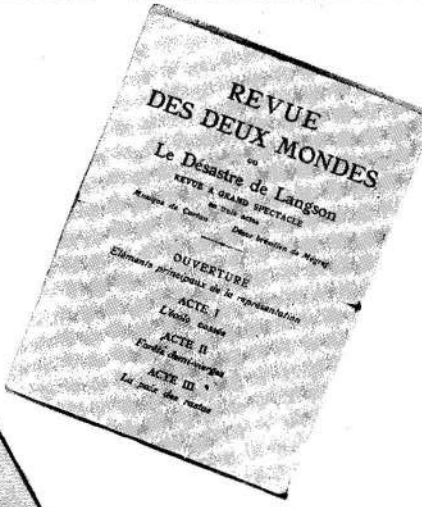
---

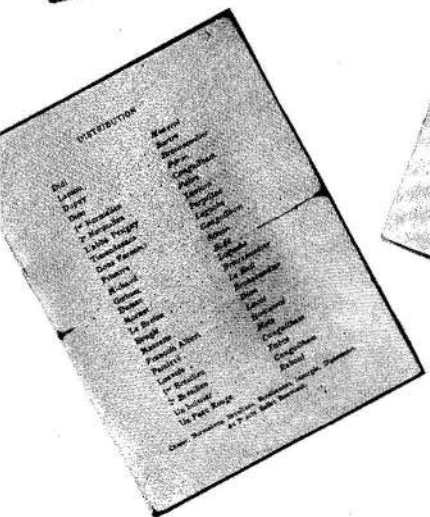
[1] El propio proletario, es preciso —por severa que sea la condición de que es *prisionero*— que se encuentre también, en cierto sentido, *todo entero fuera*, ya que elige su manera de estar "dentro" (resignándose, por ejemplo, o ingresando en el P. C.)

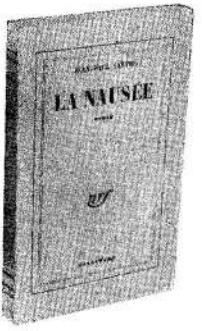
de los motivos de esta equivalencia: la precisión de oponer la necesidad del ser a la absurda inconsistencia de la vida. "Había esa vida de todos los días, que era absurda y desquiciada: se la vivía como se podía, tratando solamente de conocer en ella el mayor número posible de experiencias. Y luego había esa otra vida en la cual se podía entrar escribiendo, haciendo una obra: los actos literarios tenían valor metafísico, se inscribían en una especie de absoluto, pero un absoluto laicizado, porque se trataba de hacer entrar el otro mundo en éste de aquí abajo." "La literatura ha sido primero para mí la búsqueda de una justificación en el futuro, una transposición de la vida eterna: aceptar una existencia contingente y vaga en el presente, para ser reconocido después de la muerte por la Sociedad..." Motivo complementario: Sartre cesó completamente de creer en Dios hacia la edad de once años (abuelo protestante, madre católica), pero —si Dios había muerto— "lo *teológico* subsistía". Lo "teológico", o la referencia a un absoluto para fundar lo relativo: en una palabra, *lo serio*. Y, sin duda, se puede ver en ese abuelo —a la vez "Dios caducado" (en tanto que abuelo), sacerdote de una especie de religión de la literatura (en tanto que profesor) y comediante (a título personal)— el origen de ese sentimiento que experimenta Sartre, de ser *mandatario*, sabiendo muy bien que no lo es. "He trabajado como por deber, cuando nadie me lo ha pedido..."

Así, pues, había una obra que hacer... ¿Pero cuál? Parece ser que desde hora muy temprana se manifestó una primera tensión entre la tendencia del compromiso y la del arte puro: por una parte, la literatura debía ser algo importante en el mundo, debía contar en él, era preciso que la obra tuviese repercusiones sobre el curso mismo del mundo; pero por otra parte, era preciso que fuese bella, y por sí misma necesaria, para poder triunfar de la contingencia. El problema estaba, pues, en conciliar las exigencias estéticas con una cierta idea de la eficacia. Igualmente, la idea de una Moral, la convicción de que debía haber una Moral, vino a oponerse a una eventual propensión al esteticismo. Y Sartre precisa que se trataba de una *moral de la salvación*, implicando el paso (conversión, liberación) a una fase nueva, caracterizada por un contacto con el ser, por una especie de intuición reconciliadora.


THÉATRE
DES FOLIES NORMALIENNES
PROGRAMME


REVUE
DES DEUX MONDES
ou
Le Désastre de Langson
OUVERTURE
ACTE I
ACTE II
ACTE III


DISTRIBUTION



Es bastante notable que a través de todo esto, el tema fundamental siga siendo el de lo *absoluto*. En la época de su ingreso en la Escuela Normal, Sartre quiere ver en la aprehensión de cada fenómeno cierta relación con el ser mismo, la presencia de lo absoluto en lo relativo, y piensa que no se convierte uno en hombre más que evadiéndose de la condición relativa de la humanidad. Quince años le serán todavía necesarios para llegar a discutir en él esta actitud "teológica", esa necesidad de lo Trascendente: "He buscado durante mucho tiempo lo Absoluto: hasta la época de *La Nausée*."

Tal vez estas cuantas notas podrán aclarar la decisión que tomó Sartre, en el momento en que la literatura fue para él directa y realmente discutida por la lucha de clases, de no ponerla, sin embargo, por entero al servicio de una política. De acuerdo con una actitud suya que conocemos bien, quiso tomar partido en esta discusión, vivirla de lleno, no despreciar ninguno de los dos térmi-

nos que se oponían, sino comprometerlos, por el contrario, en una progresión dialéctica. Y mientras algunos se inclinaban a la literatura de propaganda o se refugiaban en una literatura que se decía pura y "desligada", Sartre emprende la tarea de demostrar que esa politización total y ese recurso al esteticismo traicionaban a ambos, simultáneamente, a la literatura y a la empresa revolucionaria. "...El arte de escribir no está protegido por los decretos inmutables de la Providencia; es como los hombres lo hacen, lo eligen al elegirse. Si debiese trocarse en pura propaganda o en pura diversión, la sociedad volvería a caer en el cenagal de lo inmediato, es decir, en la vida sin memoria de los himenópteros y de los gasterópodos. Naturalmente, todo esto no es tan importante: el mundo puede muy bien prescindir de la literatura. Pero puede prescindir del hombre todavía mejor."

Y Sartre ha precisado muchas veces el significado que le da al término, tan a menudo mal comprendido, de *literatura comprometida:* se ve que se trata de una "literatura de la Praxis",[1] de una literatura *total*, expresión y condición del hombre *total.* Si no tiende a abarcar todo el hombre, a representárselo a sí mismo como totalidad responsable de todo, entonces ya no es nada, vuelve a caer en la distracción que es complicidad con un mundo de la opresión.

Sí; *hay algo que hacer,* si no se cree poder "prescindir del hombre". Y lo que se le exige particularmente al Intelectual es que se supere a sí mismo en un esfuerzo para expresar al hombre totalmente, a fin de que el hombre llegue a conquistar su verdadera totalidad, integrando a su vez el Intelectual. El objeto es que cada cual pueda al fin expresarse, que la conciencia de la sociedad no se siga delegando en *ciertas* conciencias, que el ejercicio de la reflexión cese un día de ser una profesión particular: esa especialización casi mágica de un pequeño número de individuos, que es uno de los aspectos de lo que se llama púdicamente la "división del trabajo". "Todo

---

[1] O más bien de una literatura que progresa, como puede, en esa dirección. Porque el acto de escribir apela al de leer, y el público está todavía por hacer: el público actual aborda la obra en un contexto en el que está más o menos desvirtuada por el estatuto tradicionalmente atribuido a las "obras del espíritu" —productos de lujo, artículos de regalo...— en nuestra sociedad burguesa, materialista y mercantil. Estamos, dice Sartre, "en la época del público inhallable".

hombre es todo el hombre", "toda aventura humana, por singular que parezca, compromete la humanidad entera", *"en cierto sentido,* un sufrimiento cualquiera es siempre todo el sufrimiento", escribe Sartre a propósito de Genet, "nuestro prójimo, nuestro hermano". A lo cual hace eco Nasty, el profeta de los pobres: todo el mundo es profeta, "toda palabra lo dice todo sobre toda cosa".

Pero si la literatura comprometida es un llamamiento a la libertad del lector, tendrá que renunciar a poner en el mismo plano la preocupación de la expresión y la de la belleza. El problema de su conciliación, que preocupaba a Sartre en una época en la que no había publicado nada aún, sin duda estaba mal planteado. Hay ante todo *lo que hay* que decir: y claro que es preferible decirlo "agradablemente". De hecho, estamos en un mundo en el que el recurso a la seducción sigue siendo necesario: porque en él las conciencias están *enajenadas,* ya seducidas, y su liberación no puede ser más que progresiva; es decir, que debe pasar sucesivamente por diversas formas de relativa enajenación. Pero si desde el primer momento el escritor *se preocupa* de seducir, corre el peligro de neutralizar en sí mismo su verdadero objetivo, que es el de dirigirse a unas libertades para exigir que se hagan responsables del mundo. No sorprenderá volver a encontrar aquí el tema del "por añadidura" que ya hemos visto a propósito de la salvación personal. "En la prosa, el placer estético no es puro más que si viene por añadidura"; "en cuanto a la belleza, viene por añadidura, cuando puede".

Es aquí el esfuerzo del Escritor para no tomarse en serio en tanto que escritor, en la medida en que considera con gravedad el acto de escribir. Ya que la Literatura, lo mismo que la Moral, es a la vez necesaria e imposible, sería pueril querer que fuese ahora lo que debería ser: transparencia del hombre al hombre. Nuestro mundo se caracteriza por una relativa opacidad, es todavía el mundo del claroscuro, del fuero interno, de los repliegues misteriosos, de las almas habitadas y de las intimidades celosas: y todavía seguimos apegados —con toda nuestra pasión de ser— a lo que nos separa de los demás hombres, como a la parte más preciosa de nosotros mismos. Es en ese mundo mágico, frecuentado por lo Trascendente, en el que hay que dirigirse a las conciencias: de ahí, sin duda, el estilo de Sartre, a la vez negación del estilo y estilo inimitable. Veo en él el perpetuo desprender el

pensamiento de la magia de las palabras y de los giros de frases, de todos los prestigios que despliega, al pasar, su misma expresión; y el movimiento que aquel adquiere me parece conferirle, por un justo desquite, su más verdadero prestigio.

Esta dialéctica es precisamente la que hemos reconocido como subyacente en el teatro de Sartre. La Tragedia se discute en él por el Héroe, luego el Heroísmo lo es a su vez por el Comediante, y todos juntos lo son al fin por el *prosaísmo* —pero vuelto seductor...— de una existencia en la relativo: Kean, el Héroe-Comediante, hace manifiesta la Comedia del Heroísmo, y su decisión final es *superación no heroica de la Comedia*. El Bastardo —convertido en el Escritor— ha consumado su traición haciéndose un instrumento de verdad: ha traicionado a la vez el Teatro, sirviéndose de él para denunciar el sentido de lo *teatral*, y al Espectador, no jugando con él al juego de la seducción sino para devolverle mejor a su humana realidad. Así, no es a nosotros a quienes ha traicionado, sino, en cada uno de nosotros, al Hechicero que nos persigue.

Si importa hacer que caigan las caretas, es evidentemente porque nos separan a los unos de los otros. Y lo que mejor me "enmascara", lo que me permite escapar mejor de mí mismo y de los otros, es el papel que me atribuyo, desde el momento en que lo tomo en serio, desde el momento en que lo tengo por objetivamente fundado. Tal es, en mi opinión, la perspectiva general en la cual conviene abordar el *ateísmo* sartriano, si se quiere tener alguna probabilidad de no equivocarse.

Recordemos únicamente que Sartre perdió la fe cuando era todavía niño, que la no existencia de Dios es para él una evidencia y que todavía, salvo error, no ha acometido la tarea de demostrarla.

Pero declaraba, hacia 1945, que el problema no era el de pronunciarse sobre la existencia de Dios y que, aun en el caso de que Dios existiera, ello no afectaría en nada a los hombres: "Es necesario que el hombre se encuentre a sí misma y se persuada de que nada puede salvarle de él mismo *[de su condición humana]*, ni siquiera una prueba valedera de la existencia de Dios". Ahora bien, parece ser que desde entonces ha tenido lugar otra consideración: Goetz, por ejemplo, descubrirá que su pre-

tendida relación con Dios era precisamente lo que le impedía encontrar a los hombres. "Si Dios existe, el hombre es nada; si el hombre existe..." Toda referencia a Dios dificulta la conquista por los hombres de su plena humanidad (de esa *totalidad* que cada uno de ellos "es" ya, pero "teniendo que serla"); ya que tiene por consecuencia una especie de hemorragia en las relaciones entre los hombres y en la relación de cada hombre consigo mismo. Aquel que se sitúa por relación a Dios, en el orden divino, no puede situarse realmente sin reserva en el corazón de los problemas humanos; siempre hay algo de él, que escapa, que se escapa, que se encuentra derivado hacia una inaprensible *otra parte*. Pero, ¿se trata realmente de Dios? Esa referencia al Otro, que automáticamente amenaza hacer estallar la relación con los otros y consigo mismo, ¿no es la referencia al Ser bajo todas las formas que le hemos visto revestir para la conciencia "seria"? Es la referencia a lo Trascendente, es la actitud "teológica", *es el papel, en fin, que los hombres se atribuyen frente a un Absoluto cualquiera que sea,* que contradice la venida a uno mismo de la humanidad; no es la fe en Dios, y la mejor prueba es la de que, a los ojos de Sartre, todos somos "ateos": "Hoy Dios ha muerto, incluso en el corazón del creyente..." Se ve, sin duda, en qué sentido el ateísmo sartriano puede ser designado como ateísmo *práctico,* progresivo: es un esfuerzo de laicización de lo "teológico" residual, una conquista permanente de lo humano sobre lo Trascendente. Es también, por eso mismo, un ateísmo *histórico:* Dios es *una "idea" de la razón* (Kant) *que se debilitará* (Marx) *a la par que los hombres progresen hacia su humanidad.* Porque la idea de Dios es la exacta contrapartida de relaciones sociales enajenadas: funciona a la vez como justificación mítica del orden establecido y como compensación *—en otra parte—* para aquellos que son *—aquí mismo—* víctimas de ese orden. Más generalmente, es la contrapartida de la negativa a entregarse sin reserva a la condición humana, a sus contradicciones, a su esencial finitud. El Dios cristiano representa de manera maravillosa esa negativa, ya que no muere más que para demostrar *que no puede* morir: su sacrificio no "salva", pues, a la humanidad sino representándole como insoportable en sí misma esa condición mortal que le ha sido dada. Desde este punto de vista sobre todo es desde el cual toda Moral que no implique en su origen una profesión de ateísmo, parece, en efecto, consagrada a la

impostura, ya que invita a los hombres a traicionar su humanidad, ya que les designa como condición esencial de la salvación el repudio inicial de su misma existencia.

Si Dios existe, el hecho es que no nos ha pedido nuestra opinión antes de arrojarnos a esta prisión en la que estamos. Si tiene realmente la intención y los medios de salvarnos, puede suponerse que, en esto también, lo logrará solo. Y como ha omitido el darnos a conocer sus planes, no estamos siquiera en posibilidad de ayudarle; más aún: corremos en todo momento —por "buena" que sea nuestra voluntad— el peligro de complicar estúpidamente su tarea. Esto suponiendo, al menos, que nuestras agitaciones, internas o externas, puedan tener el menor alcance al nivel de sus actos...

Reducidos así a trabajar entre hombres, con medios de hombres y según motivaciones simplemente humanas, sin duda tenemos excusa si atribuimos alguna importancia a nuestras agitaciones, y, particularmente, a ese fenómeno específico de nuestra presente humanidad: la no coincidencia entre su aspecto interior, su sentido *para nosotros*, y su aspecto exterior, su significación *para los otros*. De esta "inadecuación de lo subjetivo y de lo objetivo", tenemos, dice Sartre, una "sensación sorda", pero "nos pasamos el tiempo disimulándonosla".

Ahora bien, es el problema moral por excelencia la trasposición, en términos de existencia social, del conflicto original entre la trascendencia y la facticidad. Dos soluciones extremas: el martirio de un Bukharin o la Pasión de un Genet. El aniquilamiento de lo subjetivo, el suicidio moral de una conciencia que, subjetivamente inocente

pero acusada de traición objetiva por las otras conciencias y queriendo a toda costa reunirse a ellas, se declara absolutamente culpable; o la elección de la absoluta soledad, la reivindicación por una conciencia de la monstruosidad que es a los ojos de todos, la pretensión, en fin, de tener razón y de representar la objetividad absoluta, de parte de una subjetividad a la cual todos los otros, sin embargo, se empeñan en quitarle la razón. Se ve que *el adherido* no vuelve a unirse con la sociedad sino suprimiéndose, y que *el oponente* no la discute sino a costa de separarse de sí mismo, ya que no podría ser a la vez ese puro Sujeto *para él mismo* y ese Objeto culpable *a los ojos de todos*.[1]

Lo que hay de infernal en nuestro "ser-para-otro", desde el momento en que nos fascinamos por él, es que en el instante mismo en que nos encontramos tentados, por una especie de evidencia íntima, a recusarlo por completo, no podemos dejar de reconocernos también en él por entero. "*Todos ocultamos, en el fondo de nosotros mismos una ruptura escandalosa que, revelada, nos trocaría de repente en "objeto de reprobación"; aislados, censurados por nuestros fracasos, sobre todo en las pequeñas circunstancias, todos conocemos la angustia de ser culpables y de no poder reconocernos culpables, de tener razón y de no poder darnos la razón; todos oscilamos entre la tentación de preferirnos a todo porque nuestra conciencia es para nosotros el centro del mundo, y la de preferirlo todo a nuestra conciencia...*"

Acusadores con todos, estamos, al mismo tiempo, solos y acusados por todos. Ya que la relación social es ambigua y comporta siempre una parte de fracaso, ya que somos simultáneamente la multitud china que ríe y el chino aterrorizado a quien llevan al suplicio, ya que cada pensamiento divide tanto como une, ya que toda palabra aproxima por lo que expresa y aisla por lo que calla, ya que un abismo infranqueable separa la certidumbre subjetiva que tenemos de nosotros mismos y la verdad objetiva que somos para los otros, ya que no cesamos de juzgarnos culpables en el momento mismo en que nos sentimos inocentes, ya que el acontecimiento transforma no

---

[1] Ha sido preciso, lo sabemos, que Genet pasara por eso. Pero si se hubiese quedado ahí, su subjetividad habría seguido siendo inoperante y él no hubiera sido otra cosa que la constante víctima de su objetividad.

sólo en la historia, sino hasta en la vida de familia nuestras mejores intenciones en voluntades criminales, ya que no estamos jamás seguros de no convertirnos retrospectivamente en traidores, ya que fracasamos sin cesar en comunicar, en amar, en hacernos amar y cada fracaso nos hace experimentar nuestra soledad, ya que soñamos tan pronto en borrar nuestra singularidad criminal confesándola humildemente, tan pronto en afirmarla desafiantes con la vana esperanza de asumirla por entero, ya que somos conformistas a la luz del día, vencidos y malvados en el secreto de nuestra alma, ya que el único recurso del culpable y su única dignidad es la obstinación porfiada, el enojo, la mala fe y el resentimiento, ya que no podemos desprendernos de la objetividad que nos aplasta ni despojarnos de la subjetividad que nos destierra, ya que no nos está permitido elevarnos hasta el ser ni abismarnos en la nada, ya que somos, después de todo, imposibles nulidades, *hay que escuchar la voz de Genet, nuestro prójimo, nuestro hermano. Genet lleva al extremo esa soledad latente, larvada, que es la nuestra, hincha nuestros sofismas hasta hacerlos estallar, aumenta nuestros fracasos hasta la catástrofe, exagera nuestra mala fe hasta volvérnosla intolerable, hace aparecer a la luz nuestra culpabilidad. Es verdadero: cualquiera que sea la sociedad que suceda a la nuestra, sus lectores no cesarán de culparle, ya que se opone a* toda *sociedad; pero es precisamente por eso por lo que somos sus hermanos: porque nuestra época tiene mala conciencia ante la historia. Ha habído épocas más criminales: pero se burlaban de la posteridad; y otras hacían la historia con una conciencia apacible: los hombres no se sentían separados del futuro, les parecía que lo creaban y que sus hijos permanecerían de acuerdo con ellos: la serie de las generaciones no era más que un medio en el cual se sentían a gusto. Hoy las revoluciones son imposibles, nos amenaza la guerra más sangrienta y la más inepta, las clases que poseen no están ya muy seguras de sus derechos y la clase obrera retrocede; vemos más claramente que nunca la injusticia y no contamos ni con los medios ni con la voluntad de repararla; sin embargo, los progresos fulminantes de la ciencia dan a los siglos futuros una presencia obsesionante; el futuro está ahí; más presente que el presente; podrá irse a la luna, y tal vez se creará la vida. Esos hombres enmascarados que habrán de sucedernos y que poseerán sobre todas las cosas unas luces que no podemos siquiera*

vislumbrar, sentimos que nos juzgan; para esos ojos futuros cuya mirada nos persigue, nuestra época será el objeto. El objeto culpable. Ellos nos descubren nuestro fracaso y nuestra culpabilidad. Ya muerta, ya cosa *cuando todavía tenemos que vivirla, nuestra época está* sola *en la historia, y esa soledad histórica determina hasta nuestras percepciones: lo que vemos* dejará de ser; *causarán risa nuestras ignorancias e indignación nuestras faltas. ¿Qué recurso nos queda? Hay uno que vislumbro y que expondré en otra parte; pero el partido que se adopta comúnmente es el de instalarse en ese momento de la historia y quererlo contra todo con la terquedad del vencido; se inventan sofismas para mantener principios de los que no se ignora que desaparecerán y verdades de las que se sabe que se convertirán en errores. Este es el motivo de que Genet el sofista sea uno de los héroes de esta época. Puesto ante nuestros ojos en la picota, como nosotros lo estamos ante la mirada de los siglos, los justos no cesarán de culparle ni la Historia cesará de culpar a nuestra época: Genet somos nosotros; he aquí por qué debemos leerle.*

El *Saint Genet* se publicó en julio del 52. He visto a algunos que se tranquilizaban, al cabo de algunas páginas, mandando muy cristianamente al diablo el alma de su autor; tranquilícense a su vez aquellos que no hubiesen requerido ese castigo supremo: el autor no tiene alma...

¿Acaso le deja insensible la belleza? De seguro que no; pero desconfía del papel que se le hace desempeñar: "Hay un optimismo estoico y canalla de la belleza: nos pide aceptar los dolores y la muerte por amor al orden, a la armonía, a la unidad." ¿Acaso siente por la basura un gusto particular? Sería preciso imaginar entonces que, cuando escribe: "No es que la abyección me agrade...", o "no me gusta la mierda tanto como dicen", es precisamente con la esperanza de arrancarnos un *satisfecit* o certificado de moralidad... No; lo que ocurre —y no se le perdona— es que rechaza las vanas facilidades de la actitud mágica, es que ve la verdadera basura en el replegarse sobre sí mismas de las conciencias, cuando nosotros creemos poderla referir a lo que es materia en nosotros (o a esa casi materia que es a nuestros ojos la subjetividad del "criminal").

Ya hacía decir a Roquentin: "No quiero comunión de almas, no he caído tan bajo." Quince años después, frente a Goetz que tiende a la santidad por el odio y la mortificación de la carne, Hilda –una de las dos únicas mujeres "auténticas" en la obra de Sartre– profiere esta admirable protesta: "El cuerpo es bueno, la porquería es tu alma." En el mismo momento, Sartre escribe, en *Saint Genet:* "no me gustan las almas habitadas", "esa alma huele a cocina", "odio las comedias que atiborran las almas y que nos venden la nobleza a bajo precio".

Porque la grandeza no es más que nobleza vana y engañosa siempre que el hombre pretenda llegar a ella sin preocuparse de las abyecciones reales que produce constantemente este mundo "humano": sus efectivas *deyecciones.* Para que la intención de "hacer el hombre" (Montaigne)[1] no se resuelva en una de las mil maneras de hacer el mono, es preciso que ese anhelo de humanidad enraíce en una *confesión de humanidad.* En eso es en lo que *Saint Genet* me parece ser la obra capital de la filosofía contemporánea: la única quizá que sea –en toda lucidez y sin ninguna reserva– la apuesta de un hombre sobre los recursos del hombre.

Escuchemos a este apostador; escuchemos al Traidor: "Si la pederastia es la elección de una conciencia, se convierte en una posibilidad humana... Es preciso que ese descarriado no sea más que un guijarro o que sea *yo.* Genet se niega a ser un guijarro; jamás se coloca del lado del fiscal; jamás nos habla *del* pederasta, *del* ladrón, sino siempre *como* ladrón y *como* pederasta. Su voz es aquella que deseamos no escuchar jamás..." De ese criminal pretendíamos hacer un objeto, pero he aquí que en él "reconocemos en el horror un *sujeto,* es nuestra verdad como nosotros somos la suya..." Es preciso que al fin convengamos en ello: "*El hombre* es pederasta, ladrón y traidor. (Es *también,* naturalmente, heterosexual, honrado y fiel... Para el pensamiento contemporáneo, la humanidad concreta es la totalidad de sus contradicciones.)..."

¿Os negáis? ¿No aceptáis "ser –en algunos de vuestros *semejantes*– pederasta ladrón o traidor? Bien. Negaos, pues, también a ese impulso de altivez que sentís cuando os enteráis de que un hombre, por primera vez, ha franqueado el muro del sonido, ha llegado a la más alta cima

---

[1] "...No hay nada tan hermoso y legítimo como hacer bien el hombre."

del Himalaya o curado la poliomielitis; porque se entiende que tampoco habéis contribuido a ello en nada... Y para más seguridad, romped toda relación son la sociedad misma a que pertenecéis. Porque los monstruos pululan en ella (quizá sea uno de ellos ese hombre honrado que mañana sentaréis a vuestra mesa), y terminaréis por descubrir que no podéis asentaros sobre esa sociedad sin *querer* su existencia misma, es decir, también *la de aquellos*, que es inseparable de ella. Pero quizá protestéis diciendo que sois lo suficientemente "evolucionados" para haber comprendido estas cosas desde hace mucho tiempo. Esto es admirable, y nos regocija. Pero, ¿a qué llamáis comprender? ¿Será, por ejemplo, *hechizaros* a vosotros mismos a fuerza de lucidez, y remitir a cualquier Apocalipsis el cuidado de barrer de golpe toda la podredumbre humana? Una vez más, escuchemos al Traidor: *"Si conservamos la esperanza y el firme propósito de escapar a esta alternativa, si es aún tiempo, por un último esfuerzo, de reconciliar el objeto y el sujeto, es preciso, aunque no sea más que por una vez y en el dominio de lo imaginario, realizar esa soledad latente que corroe nuestros actos, nuestros pensamientos; nos pasamos el tiempo en huir de lo objetivo en lo subjetivo y de lo subjetivo en la objetividad: este jugar al escondite no acabará hasta el día en que tengamos el valor de llegar hasta el fin de nosotros mismos en ambas direcciones a la vez. Hoy se trata de hacer aparecer el sujeto, el culpable, esa bestia monstruosa en que, a todo momento, corremos el peligro de convertirnos; Genet nos ofrece el espejo: debemos mirarnos en el."*

En el estudio de los fenómenos humanos, Sartre ha privilegiado, pues, hasta ese momento, *la interpretación por lo subjetivo*. Y resulta que fue como reacción contra la actitud de aquellos que preocupados de *comenzar por lo objetivo*, acababan por negarle toda iniciativa a la conciencia. Pero cuando, a continuación, se dispone a privilegiar *la interpretación por lo objetivo*, guardémonos de ver en ello el simple balanceo de una posición a la posición simétrica. De una parte, en efecto, se trata de dos actitudes cada una de las cuales está destinada al fracaso desde el momento en que se quiere a sí misma con exclusividad a la otra; y esto vale tanto como decir que únicamente el enfrentamiento dialéctico de ambas puede ser genera-

dor de verdad. Pero, por otra parte, si hay movimiento dialéctico entre dos tesis, es porque no están, en su origen, exactamente equilibradas la una por la otra: están ahí ambas (y no habría más dialectización entre ellas si una de las dos no fuese otra cosa que el *producto* de la otra...), pero es preciso que haya una que se imponga primero al nivel de los hechos, y así provoque a la Otra a manifestarse en toda su dimensión, en tanto que valor.

En este sentido, la actitud materialista aparece como una indispensable higiene. El marxista tiene razón: los fenómenos económicos son primero; ante todo está el hambre. Pero el materialismo, que explica por el mundo la toma de conciencia del mundo, es una filosofía sin filósofo. Y el marxista yerra cuando transforma la primacía de lo económico en anterioridad absoluta, negándose así por adelantado toda posibilidad de comprensión de las superestructuras sociales (así como de su reacción "dialéctica" sobre la infraestructura económica); y los satélites de Hoederer —es él quien se lo recordará— yerran si dicen que sólo han entrado en el Partido empujados por el hambre.[1] Así, conviene subrayar la interpretación por lo objetivo, convertirla en el punto de partida, pero para *articular* en ella después la interpretación por lo subjetivo de tal suerte que ésta no se encuentre neutralizada.[2]

"Reconciliar el objeto y el sujeto", tal es, pues, esencialmente la empresa de Sartre.

¿Es comunista, este filósofo de la *praxis*, que se atreve a relativizar la explicación marxista? ¿Es burgués este filósofo de la conciencia, que no cesa de recordar que,

---

[1] *"¡Slick! ¿No me has contado que te daba vergüenza tener hambre? ¿Y que eso te enfurecía, porque no podías pensar en nada más? ¿Y que un muchacho de veinte años tiene algo mejor que hacer que estar todo el tiempo ocupado de su estómago?"* Compárese esto con el título de un artículo publicado por Sartre en el 48 o en el 49: *El hambre es mucho más que el hambre.*

[2] Como es natural, esta interpretación por lo subjetivo no puede ser *explicativa.* Cada interpretación de tipo explicativo pretende explicar, reducir, todas las demás: la tesis psicoanalítica tiende a anular la tesis marxista, y recíprocamente. Pero de hecho, el hombre está siempre más allá de cualquier explicación (Sartre, al escribir el *Saint Genet*, tendía entre otras cosas a "mostrar los límites de la interpretación psiconalítica y de la explicación marxista y que sólo la libertad puede dar cuenta de una persona en su totalidad"): el problema consiste entonces en volver a considerar cada una de las interpretaciones explicativas como una especie de iluminación parcial, como una verdad *para todos los otros.* Es el problema de una *interpretación comprensiva.*

para criticar al partido, es preciso adquirir sus medios luchando a su lado? Pues bien, ya lo estamos viendo: no es ni comunista ni burgués, pero se esfuerza en ser a la vez lo uno y lo otro.

Es "un hombre determinado, semejante a todos y a nadie". Es ese extraño Bastardo que ha vivido su bastardía a la vez que se sentía *integrado*, y en el cual la "exclusión" no ha sido jamás destierro, no ha eclipsado jamás realmente la sensación de ser "de su casa". Así, se ha encontrado provocado a descubrir —en la tranquilidad— ese desgarrón esencial que nos opone a nosotros mismos, cualquiera que sea nuestra aparente integración. La cultura le ha pertenecido desde el primer momento, a título de bien inalienable (igual que su propio cuerpo, con el cual "ha casado siempre bien"). Cuando escribe, cuando denuncia a la burguesía blanca la opresión que hace pesar sobre los norteafricanos, sobre los negros, sobre los obreros franceses, usa de un *derecho* fundado en su pertenencia misma a esa burguesía, en el hecho de que la cultura es realmente consustancial con él. Pero el ejercicio de este derecho no será pura complacencia en sí de una actitud "generosa"; porque no tendrá sentido que se niegue como derecho para ponerse al servicio de derechos más reales, los de los verdaderos excluidos. Legitimada por entero, injustificable por entero, tal es en fin, a los ojos del mismo Sartre, su propia tarea de escritor.

Y es de una *tarea* de lo que se trata: de un "mandato".[1] "Pienso en toda ocasión que hay algo que hacer", me dice Sartre; y precisa que tal seguridad es inseparable de la sensación que siempre ha experimentado de una especie de absoluto en él mismo, de una cierta evidencia personal contra la cual nadie puede nada: "sensación que no implica ninguna idea de superioridad sobre los demás, sino por el contrario el *reconocimiento* de ellos, la seguridad de que a ellos les ocurre lo mismo". "El fondo del asunto es el *orgullo:* la elección de ser *cualquiera*, de no ser *nada*. . .[2] El verdadero valor de la persona se encuentra en el momento en que es a la vez todo el mundo y nadie,

---

[1] Resulta de mi condición humana, nota Sartre en un texto todavía inédito, que "no puedo asumir más que un mandato que nadie me ha conferido: tengo que vivir en esta contradicción".

[2] Esto es de lo que Sartre puede decir que fue "liberado" por Husserl, que le proporcionó el medio de evacuar toda cosa de la conciencia.

en que responde *sin ninguna limitación de carácter...* Es demasiado humilde aferrarse a un rasgo de carácter... A mí no me gusta el "carácter" en los demás, cuando lo afirman como tal: es su abdicación. Jamás me he atribuido un carácter, no creo tenerlo." Se habrá reconocido a Hoederer diciendo: "Yo no soy suspicaz."

Y, sin duda, preciso es que, en efecto, Sartre mismo lo sea bastante poco para haber acometido la tarea, en este mundo bamboleante, de reconocer en sí mismo y de representar para nosotros las contradicciones de la humanidad completa: lo cual es probablemente una de las únicas maneras para un hombre, de *hacer el hombre.* Ahora bien, no es otra cosa, como vemos, el *poner la bastardía al trabajo:* incitarla, en cada uno de nosotros, a que supere sus vanos conflictos íntimos sin negarse por ello, ya que la bastardía es, tanto en el exterior como en nosotros, ese real desgarramiento humano entre su abyección y su grandeza.

Y en cuanto al apóstrofe, implacable y tierno, que dirige Goetz a Heinrich, ¿no escucháis al propio autor que no cesa de dirigírnoslo, de un cabo a otro de su obra y de una manera cada vez más apremiante: "¡Salud, hermanito! ¡Salud en bastardía!"?

Hitos biográficos

Jean-Paul Sartre nace en París el 21 de junio de 1905.
1907: muerte de su padre.
Primeros estudios en el Liceo Henri IV.
1916: nuevas nupcias de su madre.
1917-19: Liceo de La Rochelle.
Junio 21 y junio 22: bachillerato, primera y segunda parte.
Junio 24: ingreso en la Escuela Normal.
1924-28: Escuela Normal.
1929: licenciatura.
Octubre 29-enero 31: servicio militar en la Meteorología, en Tours.
Febrero 31: nombramiento de profesor de Filosofía en El Havre.
1931-32-33: El Havre.
1933-34: interno del Instituto francés en Berlín.
1934-35-36: El Havre.
1936-37: Laon.
1937-38-39: Liceo Pasteur.
1939: movilizado (70ª división) en Nancy, Brumath y Morsbronn.
21 junio 40: hecho prisionero en Padoux (Lorena); cuartel de la Guardia móvil en Nancy; conducido luego a Trêves, Stalag XII D.
1º abril 41: "liberado", haciéndose pasar por paisano.
1941: Liceo Pasteur.
1942-43-44: profesor normalista en el Liceo Condorcet.
1945: supernumerario; primer viaje a los Estados Unidos, como periodista.
1946 y siguientes: París, y numerosos viajes en particular a los Estados Unidos, Africa, Islandia, Escandinavia, Rusia, etc. . .

Bibliografía

1936. L'IMAGINATION, "Nouvelle encyclopédie philosophique". Paris. P. U. F., 400 fr.

1937. LE MUR (novela corta) en la *Nouvelle Revue Française* (julio).

1938. LA NAUSÉE, novela, París, Gallimard, 390 fr.; Coll. "Pourpre", Hachette, 230 fr.; Coll. "Le livre de poche", Hachette, 150 fr.; edic. encuadernada, Gallimard, 1.280 fr.; ilust. por Mario Prassinos, Gallimard, 2.400 fr.

1939. LE MUR (seguido de: *La Chambre, Erostrate, Intimité, L'enfance d'un chef*. París, Gallimard, 450 fr.; col. "Le livre de poche". Hachette, 150 fr.; Coll. "Pourpre", Hachette, 230 fr.; con 33 aguafuertes de Mario Prassinos, Gallimard, 14.500 fr.

ESQUISSE D'UNE THÉORIE DES ÉMOTIONS, "Actualités scientifiques et industrielles". París, Hermann. 2ª edic.: 1948, 250 fr.

1940. L'IMAGINAIRE, *Psychologie phénoménologique de l'imagination,* "Bibliothèque des Idées". París, Gallimard, 1.450 fr.

1943. LES MOUCHES, drama en tres actos, París, Gallimard.

1945. L'AGE DE RAISON ("Les Chemins de la liberté", t. I). París, Gallimard, 650 fr.

LE SURSIS, ("Les Chemins de la liberté", t. II). Gallimard, 750 fr.

HUIS-CLOS, obra en un acto, París, Gallimard.

1946. L'EXISTENTIALISME EST UN HUMANISME, Coll. "Pensées". París, Nagel, 375 fr.

MORTS SANS SÉPULTURE, obra en tres actos. Laussannne, Marguerat.

LA PUTAIN RESPECTUEUSE, obra en dos cuadros, París, Nagel.

RÉFLEXIONS SUR LA QUESTION JUIVE, París, Gallimard, 390 fr.

1947. BAUDELAIRE (precedido de una nota de Michel Leiris), "Les Essais", París, Gallimard, 420 fr.

LES JEUX SONT FAITS (escenario de la película). París, Nagel, 425 fr.

SITUATIONS, I. París, Gallimard, 490 fr.

THÉATRE *(Les Mouches, Huis Clos, Morts sans sépulture, La Putain respectueuse)*. París, Gallimard, 590 fr. enc., 1.480 fr.

1948. L'ENGRENAGE, París, Nagel, 380 fr.; edic. numerada, 910 fr.

LES MAINS SALES, obra en siete cuadros, París, Gallimard, 550. fr. Coll. "Pourpre", Hachette, 230 fr.; "Livre de poche" Hachette, 150 fr.

SITUATIONS, II. París, Gallimard, 450 fr.

1949. ENTRETIENS SUR LA POLITIQUE, (con David Rousset y Gérad Rosenthal). París, Gallimard, 245 fr.

LA MORT DANS L'AME, ("Les Chemins de la liberté", t. III). París, Gallimard, 650 fr.; encuadernado, 990 fr.

SITUATIONS, III. París, Gallimard, 675 fr.; encuad. 990 fr.

1951. LE DIABLE ET LE BON DIEU, obra en tres actos y once cuadros, París, Gallimard, 550 fr.

1952. SAINT GENET, COMÉDIEN ET MARTYR, (t. I, de las Œuvres complètes de Jean Genet). París, Gallimard, 1.200 fr.

1935. L'AFFAIRE HENRI MARTIN, comentario (sobre textos de diversos autores). París, Gallimard, 350 fr.

1954. KEAN, (adaptación de la obra de A. Dumas). París, Gallimard, 540 fr.

1956. NEKRASSOV, Gallimard, 450 fr.; hilo, 1.500 fr.; encuad., 1.380 fr.

Principales textos no reunidos en SITUATIONS (I, II y II)

REVISTAS DIVERSAS:

1923: *L'Ange du Morbide* (Revista sin título).

1931: *Légende de la Vérité* (Bifur, 8 de junio).

1936: *La trascendence de l'Ego*, esbozo de una descripción fenomenológica (Recherches philosophiques).

LES TEMPS MODERNES:

Enero 1950: *Les jours de notre vie* (en colab. con M. Merleau-Ponty).
Marzo 1951: *Gide vivant.*
Abril 1952: *Sommes-nous en démocratie?*
Julio 1952: *Les communistes et la paix* (I).
Agosto 1952: *Réponse a Albert Camus.*
Octubre - nov. 1952: *Les communistes et la paix* (II).
Abril 1953: *Réponse à Lefort*
Abril 1954: *Les communistes et la paix* (III).
Junio 1954: *Les peintures de Giacometti.*

Indice

	Págs.
Luciano, Jean-Paul y el psicoanálisis	7
Figuras del Bastardo	15
Infierno y bastardía	118
La bastardía al trabajo	149
Hitos biográficos	193
Bibliografía	194

Fotos: Oficina soviética de información, p. 169.—Keystone, pp. 38, 106, 137 y 194.—Lessing-Magnum, pp. 163 y 165.—París-Match, pp. 59, 62, 63, 65, 75, 93, 96, 110, 115 y 136.—Paul Celerier, p. 2.—Radio-Cinéma, pp. 45, 50 y 156.—Roger Roche, pp. 10 y 15.—Tele-Photo, p. 168.—La foto de la cubierta es de Castier-Bresson (Magnum).

Esta edición, que consta de 4,000 ejemplares, se acabó de imprimir el 30 de noviembre de 1958 en los talleres tipográficos de la IMPRENTA NUEVO MUNDO, S. A., calle de Alemania 8 México 21, D. F.